anxaf
87-B
7075

W. VON BODE UND W. F. VOLBACH

GOTISCHE FORMMODEL

2467
Dust

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/gotischeformmode00bode

GOTISCHE FORMMODEL

EINE VERGESSENE GATTUNG DER DEUTSCHEN KLEINPLASTIK

VON

W. VON BODE UND W. F. VOLBACH

MIT ACHT TAFELN IN LICHTDRUCK
UND DREISSIG TEXTABBILDUNGEN

BERLIN 1918
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen. 1918. Heft III

HERRN DR. ALBERT FIGDOR

ZUGEEIGNET

VEREHRTER FREUND!

Sie werden sich kaum noch erinnern, daß Sie mir vor bald vier Jahrzehnten unter Ihren neuesten Erwerbungen in einer Schublade eines Ihrer schönen gotischen Schränke eine Reihe unscheinbarer kleiner Tonmodel zeigten, die Sie nicht lange vorher am Rhein erworben hatten. Die merkwürdigen mannigfaltigen Darstellungen machten auf mich den gleichen starken Eindruck, der Sie zur Erwerbung dieser Stücke bestimmt hatte. Wir überlegten, ob und wie wir davon wohl eine würdige Sonderpublikation unter Hinzuziehung einzelner anderwärts etwa verborgener Stücke machen könnten. Aber die Schwierigkeit, die sich der Lösung der wichtigsten Fragen über Bedeutung und Herkunft dieser eigenartigen Arbeiten deutscher Kleinkunst und über ihre Künstler entgegensetzten, wie die Notwendigkeit der Vervollständigung des Materials ließen uns damals nicht dazu kommen. Erst vor Jahresfrist hat mich ein kleiner Aufsatz, den ich in den Amtlichen Berichten unserer Kunstsammlungen über burgundische und rheinische Kleinplastiken vom Anfang des XV. Jahrhunderts veröffentlichte, dazu geführt, auch jenen vielfach verwandten Darstellungen der Tonmodel wieder nachzugehen. Dank der Beihilfe unserer Kollegen, vor allem durch die rüstige Mitarbeit eines jungen Fachgenossen, Dr. Fritz Volbach, kam ein reicheres Material zusammen, auf Grund dessen wir an eine Lösung der Aufgabe gehen konnten. Es ist zwar nur ein bescheidenes Eck der deutschen Kunst im Mittelalter, in das wir hier hineinzuleuchten suchen, aber dieser kleine Ausschnitt gibt doch einen interessanten Einblick in die starke künstlerische Schaffenskraft dieser Zeit. Der Beitrag, den Ihre Sammlungen dazu geliefert haben, ist weitaus der reichste und wertvollste, obgleich er nur der Inhalt von einem kleinen Schubfach eines Ihrer zahlreichen alten mit ähnlichen Schätzen angefüllten Schränke ist; trotz seiner Unscheinbarkeit gibt er einen Begriff von der Fülle des reichen und mannigfaltigen Materials für die Geschichte des Kunsthandwerks und der Kultur im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance, das Sie im Laufe der Jahrzehnte in Ihrer Sammlung, wie kein Privatsammler vor Ihnen, zusammengetragen haben. Niemand, der ernstlich der Kunst dieser Zeiten nach-

gegangen ist, hat ohne großen Nutzen aus diesem reichen Born geschöpft. Ich selbst wahrlich nicht am wenigsten; wo ich mich auf das Gebiet des Kunsthandwerks oder der Kleinkunst gewagt habe: für meine Arbeiten über primitive Majoliken, über italienische Möbel, über persische Teppiche wie über Kleinplastik habe ich die reichste Anregung in Ihren Sammlungen und durch Ihre Einführung darin erhalten. Wenn ich Sie bitte, die Widmung dieser kleinen Arbeit anzunehmen, so geschieht es als Zeichen der aufrichtigsten Dankbarkeit für alles, was ich selbst, was wir Fachgenossen überhaupt Ihrem stets willfährigen Entgegenkommen beim Studium Ihrer Sammlungen und durch die ergiebigen Auskünfte darüber verdanken.

Berlin, im Juli 1918. WILHELM BODE

Gelegentliche, vereinzelte Funde eigenartiger kleiner Tonmodel, die in den Rheinlanden gemacht wurden, erregten anfangs der siebziger Jahre das Interesse des bahnbrechenden Forschers auf dem Gebiete der deutschen Steinzeugtöpferei, des Kölner Domkaplans Dr. Dornbusch. In der Vermutung, daß die Darstellungen dieser kleinen spätmittelalterlichen Arbeiten auf die rheinischen Töpfer anregend gewirkt haben und selbst von ihnen benutzt sein könnten, richtete dieser zusammen mit seinem Freunde und Kollegen Schnütgen seine Nachforschungen in den alten Töpferwerkstätten und bei den Grabungen in Siegburg auch auf solche Model. Die rastlose Arbeit dieser beiden Gelehrten wurde hier in der Tat durch mehrere Funde belohnt. Der wertvolle Aufsatz von Dr. Dornbusch in den »Bonner Jahrbüchern« von 1876[1]) ist die erste, bisher fast allein gebliebene[2]) Arbeit über die Tonmodel, soweit sie ihm bei seinen Forschungen zu Gesicht gekommen waren. Die achtbare Sammlung solcher Model, die er dabei zusammengebracht hatte, ging noch in demselben Jahre 1876 durch Kauf zum größten Teil an das Berliner Kunstgewerbemuseum. Bald darauf und wohl angeregt durch die Nachweisungen in Dornbuschs Aufsatz hat ein jüngerer deutscher Sammler, Dr. Albert Figdor in Wien, den diese Tonmodel als künstlerische Leistungen ebensosehr wie nach ihrer technischen und kulturgeschichtlichen Bedeutung interessierten, seine Sammeltätigkeit auch auf diese Arbeiten gerichtet. Seine besonders gewählte Sammlung, noch um eine Anzahl Stücke reicher als die Berliner, ist im wesentlichen damals schon zusammengebracht worden. Seither ist, wie die wissenschaftliche Bearbeitung, so auch die Sammeltätigkeit nach dieser Richtung vorwiegend auf vereinzelte Funde beschränkt geblieben, die meist in die Lokalmuseen der Städte, in oder bei denen sie gefunden wurden, gekommen sind. So haben, soweit uns bisher bekannt, das Historische Museum in Frankfurt, die Provinzialmuseen in Wiesbaden und Trier, die Museen in Mainz, Köln und Darmstadt, das Museum in Friedberg je eine kleine oder größere Zahl interessanter Model und Fragmente von solchen aufzuweisen. Ein paar Model sind im Handel an das Germanische Museum in Nürnberg gelangt, je einer auch in das Museum in Karlsruhe und in das Städtische Museum in Halle. Ein anderer ist dem Wiener Hofmuseum überwiesen worden; das Stück wurde in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in den Fundamenten des Palazzo Venezia gefunden. Auch in Utrecht und Antwerpen sind ein paar Stücke aufgetaucht. Der eine oder andere Model wird uns sicherlich noch entgangen sein, andere werden später noch gelegentlich,

[1]) Bonner Jahrbücher 1876, S. 120 ff. »Über Intaglien des Mittelalters und der Renaissance«.

[2]) Eine kurze Erwähnung findet sich bei O. v. Falke, »Das rheinische Steinzeug« I, S. 66.

zumeist bei Grabungen am Mittelrhein, und durch die Nachweisung von Nachbildungen, namentlich an Glocken, zutage kommen, und dadurch wird auch der Kreis der Darstellungen zweifellos noch erweitert werden; aber die Zahl der uns bisher bekannt gewordenen Stücke ist schon so bedeutend, die Darstellungen derselben sind so mannigfaltig, daß eine zusammenfassende Betrachtung auf Grund eines kritischen Katalogs und der Abbildung sämtlicher uns bekannt gewordenen Stücke von Nutzen sein wird [1]). Auch wird eine etwaige Vermehrung des bisherigen Bestandes kaum wesentlich das Ergebnis verschieben, das wir in bezug auf Herkunft, Verwendung und Bedeutung dieser eigenartigen Arbeiten hier vorlegen können. Wohl aber werden die Abbildungen zur Ergänzung unserer Ausführungen führen und die Forschung nach anderen Richtungen, namentlich nach dem Inhalt einzelner Darstellungen, anregen können.

Aus dem Umstande, daß diese Model zuerst in Köln beachtet und gesammelt, daß einzelne hier und in der Nähe, in Siegburg, ausgegraben wurden, und daß selbst in den Niederlanden einige Stücke auftauchten, hat man bisher auf ihre Entstehung am Niederrhein geschlossen. Aber weitaus die Mehrzahl wurde in den mittelrheinischen Städten gefunden. Schon daraus dürfen wir auf ihre Entstehung in den blühenden Städten des Mittelrheins schließen. Diese wird aber zu allem Überfluß noch durch die auf der Mehrzahl der Blätter vorkommenden auf schmalen Bändern angebrachten Inschriften bestätigt, die in kunstreicher Weise die Komposition durchziehen oder einrahmen. Wo diese Inschriften nämlich nicht lateinisch, sondern deutsch abgefaßt sind, wie in fast allen Darstellungen mit weltlichen Motiven, zeigen sie den mittelhochdeutschen Dialekt [2]).

[1]) Im vorliegenden Aufsatz ist der Katalog der erhaltenen Model von Dr. Fritz Volbach aufgestellt, der aber auch sonst einen wesentlichen Anteil an der ganzen Arbeit hat, da ihm hauptsächlich die Nachforschung nach den sehr zerstreuten Modeln, die Sorge für Herstellung von Abformungen und Aufnahmen danach und die Durcharbeitung der einschlägigen Literatur oblag. Sehr gefördert sind wir durch das geneigte Entgegenkommen und die Beihilfe der Besitzer und der Leiter der öffentlichen Sammlungen, in denen sich Tonmodel oder Nachbildungen danach befinden. Vor allem sind wir Herrn Dr. Albert Figdor in Wien, der uns die Nachbildungen seiner reichen Sammlung in bereitwilligster Weise zur Verfügung stellte, zu größtem Dank verpflichtet. Mit seiner großen Kenntnis auch dieser Materie war uns der Senior der deutschen Forscher über kirchliche Kunst, Domkapitular Dr. A. Schnütgen, sehr behilflich. Durch Gewährung von Abgüssen und durch Nachweisungen über die Herkunft ihrer Model haben wir noch den folgenden Kollegen sehr zu danken: Herrn Prof. Müller, Direktor des Historischen Museums in Frankfurt und seinem Assistenten Dr. K. Simon, Prof. Dr. Schumacher, Direktor des Mainzer Zentralmuseums, Prof. Dr. E. Ritterling, Leiter des Wiesbadener Museums, Herrn Dr. Loeschke vom Provinzialmuseum in Trier, Geheimrat Dr. v. Bezold, Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg, Prof. Dr. Lehmann, Direktor des Schweizer Landesmuseums in Zürich, Geheimrat Dr. Back, Direktor des Großh. Museums in Darmstadt, Hofrat Dr. v. Schloßer, Direktor am Hofmuseum in Wien, Prof. Blecher in Friedberg, Dr. Behrens in Mainz, Direktor Frauberger in Düsseldorf wie den Herren Dr. Witte in Köln, Dr. F. Th. Klingelschmitt in Mainz und ganz besonders Dr. H. Zimmermann in Wien. Durch ihren wertvollen Rat bei der Untersuchung der Technik wie bei der Lesung der Inschriften waren uns die Herren vom Berliner Münzkabinett, Geheimrat Dr. Menadier und Prof. Dr. Nützel, sowie in ausgiebigster Weise Geheimrat Dr. v. Falke, der uns die reiche Sammlung des Kunstgewerbemuseums zur Benutzung freistellte, wesentlich behilflich. Die Untersuchung der Inschriften auf den Dialekt verdanken wir Geheimrat Dr. Roethe und Frl. Dr. Menadier. Bei der Deutung der allegorischen Darstellungen war Prof. Biehlmeyer behilflich.

[2]) Herr Geheimrat Dr. Roethe, der sich gütigst der Mühe der Entzifferung der Inschriften unterzogen hat, schreibt uns in bezug auf den Dialekt: »Gegen die Herkunft vom Mittelrhein hat sich mir kein Bedenken ergeben. In Betracht kommt namentlich das häufige d für t (ge-

Daß am Mittelrhein im späteren Mittelalter ein so eigenartiger, blühender Kunstzweig sich entwickeln konnte, wird uns heute nicht mehr verwundern, nachdem die neuere Forschung unter Henry Thodes[1]) und Friedrich Backs[2]) Vorgang hier in der gleichen Zeit, in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, einen Mittelpunkt blühender Malerei und Bildhauerkunst in Deutschland nachgewiesen hat. Auch war in einer etwas späteren Zeit einer der hervorragendsten deutschen Stecher, der Meister des Hausbuchs, hier ansässig; vielleicht waren auch noch mehrere ältere deutsche Stecher am Mittelrhein heimisch oder wenigstens tätig.

Die Model sind der großen Mehrzahl nach in feinem Ton ausgeführt, der gebrannt ist. Die gewöhnliche Annahme, daß zunächst ein plastisches Modell, eine Patrize, hergestellt und dieses im Ton abgedrückt sei, erscheint uns nicht richtig. Die Matrizen sind vielmehr direkt in den Ton oder Stein geschnitten, wie sich durch die außerordentliche Schärfe einzelner gut erhaltener Stücke, die nicht — wie wohl die große Mehrzahl — Nachformungen (und dann etwas kleiner als die Originale) sind, überzeugend nachweisen läßt. Die oft sehr langen Inschriften, die sich auf den meisten Stücken finden, würden beim Eindrücken einer Patrize in den Ton nur unvollständig und unscharf gekommen sein; in der Tat fehlen sie in den danach abgeformten Bronzeplaketten ganz oder sind kaum lesbar. Wenn sich gelegentlich an einem Model (wie an dem Christuskind der Sammlung Lückger in Sürth) doppelte Konturen zeigen, die nur durch Verschiebung der Form beim Ausdruck aus einer Patrize entstanden sein können, so beweist dies nur, daß die betreffenden Model spätere Nachbildungen nach dem ursprünglichen Original sind. Nach Vollendung der Komposition wurde die Form scharf gebrannt und dann — um sich nicht zu rasch abzunutzen — mit einem dünnen, aber haltbaren Lack versehen, der auf einzelnen Stücken, die wenig ausgeformt sind, noch gut erhalten ist.

Neben diesen Tonmatrizen kommen auch einzelne Steinformen vor, teils in feinem Kalkstein, teils in Schiefer, bei denen die Darstellungen in derselben Weise, aber wohl mit schärferen Instrumenten, eingeschnitten sind. Solche Steinmatrizen, wesentlich größer, aber für andere Zwecke bestimmt (besonders zur Herstellung von kleinen Hausaltärchen aus Stuck oder Papiermasse), sind gegen Ende des XV. Jahrhunderts und noch einige Jahrzehnte später, namentlich am Rhein, aber auch in Süddeutschland, ausgeführt worden. Das beweist u. a. ein schöner Steinmodel mit der Madonna zwischen zwei weiblichen Heiligen im Berliner Kunstgewerbemuseum[3]), gleichfalls aus der Sammlung Dornbusch, der die Jahreszahl 1497 trägt.

Die eigentümliche Technik hat auch den Stil der Model bestimmt. Sie sind nur mäßig vertieft geschnitten, so daß die Ausgüsse ein schwaches Halbrelief zeigen, ähnlich wie die gleichzeitigen Siegel, deren Stempel ja eine verwandte Behandlung, freilich in einem weit härteren, schwierigeren Material, erforderten. Ähnlich wie die Stempelschneider, bedienen sich auch diese Modelschneider, die wohl derselben Künstlerklasse

---

treden, gedan, det, dut, dogenlich); das o in kong, dogenlich; das a in ader, sal; wollen; geschucht; das Schwanken von ie und i (liber, giep); das zuweilen vorkommende Fehlen des Auslaut-n. Durchschlagend wäre hait (Nr. 54) und pyf (= Pfeife, Nr. 79); leider sind gerade diese beiden Worte nicht völlig sicher. Jedenfalls steht, wenn die künstlerische Beurteilung auf Mainz führt, diese in voller Übereinstimmung mit den sprachlichen Symptomen. Die Inschrift auf Nr. 8 fällt nicht durch kong und sal, eher durch deser (= diser), vor allem aber durch kain auf: dies vereinzelte a fiele aus dem Usus der Mainzer Kanzlei des XV. Jahrhunderts heraus, die sonst kein hat.«

[1]) Thode, H., Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionszenen. Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1900, S. 59.

[2]) Back, F., Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910.

[3]) Dornbusch, a. a. O. Taf. V.

angehörten, der gleichen oder ähnlicher feiner Instrumente, und das drückt sich in ihren Arbeiten aus. Wo sich die Darstellungen auf eine einzelne Figur beschränken, wie in dem sechsseitigen rhombenförmigen Pechstein bei Dr. Figdor (Taf. I, 1—6), sind sie ausnahmsweise in stilvollem Halbrelief gehalten; sonst ist das Relief regelmäßig ziemlich flach. Eigentümlich ist beinahe allen Darstellungen die fast vollständige Ausfüllung der ganzen Fläche; wo über den Figuren oder zwischen ihnen noch etwas Raum frei bleibt, wird er mit kleinen Sternen (namentlich bei religiösen Motiven), mit Blümchen oder zierlichem Rankenwerk, mit landschaftlichem Hintergrund, der steil bis fast an den

Abb. 1. Bronzeplakette
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. 1 : 1

oberen Rand herangeht, vor allem mit kunstreich um und durch die Komposition geschlungenen Inschriftsrollen ausgefüllt. In diesem horror vacui zeigt sich die gleiche Auffassung wie in den gleichzeitigen Goldschmiedarbeiten, Miniaturen und Wandteppichen. Die perspektivische Verkürzung ist daher nur eine schwache, namentlich in der frühesten Zeit, wo ihr die Künstler möglichst aus dem Wege gehen; erst später suchen sie nicht selten durch die Stellung eines Möbels, durch die Anbringung einer Art Bühne oder durch die Umzäunung der Komposition die Perspektive schon stärker zu akzentuieren.

Die Darstellungen dieser kleinen Model, die zumeist rund, zum kleineren Teil viereckig sind oder eine steile Rhombusform haben, und deren Umfang nur 5 bis 10 cm, bei wenigen bis zu 15 cm beträgt, sind außerordentlich mannigfaltig. Wie der Katalog erweist, sind die religiösen Darstellungen etwa in gleicher Zahl vertreten wie die profanen. Unter ersteren zunächst die gewöhnlichen Motive der Lebens- und Leidensgeschichte Christi: die Verkündigung, Maria mit dem Kinde, die Darstellung im Tempel, die heilige Familie, die Anbetung der Könige, der Kindermord, das Christkind allein,

Abendmahl, Ölberg, Stäupung Christi, Kreuzigung und Jüngstes Gericht, Tod der Maria und Krönung der Maria. Am zahlreichsten sind die Darstellungen der Kreuzigung; wir kennen bisher fünf verschiedene Kompositionen, zum Teil in verschiedenen Exemplaren und in Bronzenachbildungen. Ein viereckiger Model der Sammlung Figdor (Taf. III, 6) zeigt den Gekreuzigten mit der klagenden Maria und Johannes zur Seite, dahinter ein Vorhang, also ganz bildmäßig, während die Durchbildung durchaus plastisch und naturalistisch ist. Früher und altertümlicher ist die Darstellung ohne Schächer am Formstein im Frankfurter Historischen Museum (Taf. I, 8), worin neben Maria und Johannes noch vier Krieger zur Seite des Kreuzes angebracht sind. Zwei andere

Abb. 2. Bleiplakette
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. 1 : 1

Kompositionen sind rund und enthalten auch die Schächer; auf der kleineren außerdem je drei, auf der größeren je fünf Figuren zu den Seiten des Gekreuzigten. Sämtliche Kreuzigungsdarstellungen zeigen verschiedene nicht unwesentlich voneinander abweichende Künstler. Von ähnlich starkem Naturalismus, aber noch stärker bewegt als die größere Kreuzigung ist die Stäupung Christi im Berliner Kunstgewerbemuseum (Taf. IV, 10), worin die edle Gestalt des Herrn mit den rohen Knechten scharf kontrastiert ist. Verwandt und gleichfalls schon gegen die Mitte des Jahrhunderts entstanden ist die Gefangennahme Christi im Berliner Museum (Taf. II, 8), die in der einzelnen Figur des betenden Christus am rhombenförmigen Würfel in der Sammlung Figdor (Taf. I, 4) sehr breit und nüchtern behandelt ist. Das Abendmahl ist in dem länglichen Model des Kölner Museums (Taf. II, 1) in zwei einförmigen Reihen, in dem runden Bleiguß nach einem nicht mehr erhaltenen Model (Abb. 2) ebenso schematisch um den sechseckigen Tisch angeordnet. Von den Darstellungen des Kindermords ist der Model in Frankfurt (Taf. V, 12) noch ungeschickt in der Anordnung, das größere Rund bei Dr. Figdor (Taf. III, 8) sehr abgewogen und lebensvoll. Ähnlich komponiert ist der Model mit dem Urteil Salomos (bei Dr. Figdor, Taf. V, 7 und in Wiesbaden), das gleichzeitigen Darstellun-

gen in niederländischen Miniaturen nahe verwandt ist. Wohl die wirkungsvollste und originellste Komposition unter diesen biblischen Motiven ist der große Model mit der heiligen Familie in Frankfurt (Taf. VI, 6). Daneben finden sich Motive, die der Kultus um die Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert in Aufnahme brachte: die Sippe Christi, in zwei verschiedenen Darstellungen (Taf. II, 2, 3), die Verkündigung im hortus conclusus (Taf. IV, 4), der Stammbaum Jesse (Taf. V, 11), Ecce homo mit den Leidenswerkzeugen (Taf. V, 8). Auch einzelne Heiligengestalten und reichere Darstellungen aus ihrem Leben sind nicht selten: der Erzengel Michael (Taf. I, 12), Christophorus (Taf. V, 2), Sebastian (Taf. III, 7), Eustachius (Taf. III, 3), Georg (Taf. I, 2 u. IV, 1), Johannes der Täufer (Taf. I, 10), Magdalena (Taf. V, 5), Brigitte (Taf. V, 3). Einzelne zum Teil recht komplizierte religiöse Allegorien entsprechen durchaus den Ideen der Mystiker vom Ende des XIV. Jahrhunderts: Die Allegorien der Erlösung (Taf. IV, 6), die Darstellung der Dreieinigkeit (Taf. III, 4), Christus unter der Kelter (Taf. IV, 8), eine allegorische Figur zu Pferde in Zwiesprache mit einer Tugend (Taf. IV, 7), eine Allegorie auf die irdische und die himmlische Liebe (?, Taf. VI, 8), Pelikan und Phönix (Taf. VII, 8, 11), Kompositionen, die zum Teil noch der genaueren Erklärung harren.

Ebenso reichhaltig, aber von überraschender Eigenart durch die naive Derbheit der Auffassung, durch den Humor und die frische naturalistische Behandlung, ebenso wertvoll als Bereicherung unserer Kenntnisse von der künstlerischen Leistung wie als Kulturbilder dieser Zeit, sind die profanen Darstellungen, vorwiegend Liebesszenen, einzelne direkt erotischer Art. Hier kommt die Freude an der Darstellung des nackten weiblichen Körpers, dem die Kunst des Mittelalters bis dahin möglichst aus dem Wege gegangen war oder die sie konventionell gegeben hatte, voll und selbst ausgelassen zur Geltung. Nur ganz ausnahmsweise kleiden die rheinischen Künstler diese ihre Auffassung, wie die gleichzeitigen Italiener, in ein mythologisches Gewand. Der einzige Model der Art ist die Darstellung des Parisurteils; diese sehr umfangreiche Arbeit muß sich einer besonderen Beliebtheit erfreut haben, da sie in Plaketten und auch in Papiermasse auf einem Kästchen (Abb. 3) kopiert worden ist. Das besterhaltene Exemplar unter den Modeln mit dieser Darstellung, im Landesmuseum zu Zürich (Taf. VII, 5), beweist durch die Beischriften bei den einzelnen Figuren, daß hier nicht der »König von Mercie und Albanac mit seinen drei Töchtern« abgebildet ist, wie man diese Darstellung regelmäßig zu benennen pflegt, wenn sie von zisalpinen Künstlern dargestellt wurde, sondern daß der Künstler in der Tat das Parisurteil wiedergeben wollte.

Boten den italienischen Künstlern biblische Vorwürfe, in denen ein nackter Frauenkörper gezeigt werden mußte, neben mythologischen Motiven die erwünschte Gelegenheit zur Schaustellung des Nackten, so benutzten die nordischen Künstler als Vorwand dafür die durch die furchtbaren Verheerungen infolge der Pestseuchen im späten Mittelalter aufgekommenen Darstellungen des »Totentanzes«. Eine nackte Frau, allein oder mit ihrem Liebhaber, die der Tod in Gestalt eines Gerippes überrascht und mit ernstem Wort vermahnt, dies Motiv zeigen verschiedene dieser Model in verschiedenartiger Abwandlung. Die Sammlung Figdor (Taf. VII, 1) besitzt ein größeres Rund mit einer nackten Schönen, die zur Seite blickt, da sie ein links aus dem Grabe sich erhebendes Gerippe am Schleier zerrt. Die Bandrollen, die sie umgeben, enthalten ihre Zwiesprache; auf die erschreckten Worte der Frau: »din gruſelich geſtalt macht mich grawe vnd alt«, antwortet das Gerippe: »du ſiſt arm ader rich ſo wirdeſtu mir glich«. In einem kleineren Model (früher in der Sammlung Dornbusch, Taf. VII, 6) ist das nackte Weib umgekehrt fast genau wiederholt; aber der Tod, der dort als sorgfältig durchgebildeter Muskelmann erscheint, ist hier ein unheimlich zusammengeschrumpftes Wesen mit

kolossalem Kopf; statt der typischen burgundischen Landschaft mit Burgen in der Ferne ist hier nur eine Burg im Gehege (wohl die Minneburg) zur Seite der Schönen angebracht. Um den inneren Vierpaßrahmen schließen sich kunstreich ein paar lange Bänder mit der Inschrift: »ich bin frisch und wol getan und lebe lange sunder van«, worauf der Tod erwidert: »ach du armer sack von erden vas ich bin das mustu werden«. In zwei weiteren Modeln von Größe und Form der letztgenannten (Taf. VI, 4 u. 5) ist die Frau

Abb. 3. Spanschachtel. Nürnberg, Germanisches Museum

fast treu wiederholt, während die Gestalt des Todes, der sie von links festzuhalten sucht, jedesmal originell variiert und ein Jüngling als Begleiter der Schönen hinzugefügt ist. Dieser mischt sich energisch in die Zwiesprache, indem er den Tod abweist mit den Worten: »dode habe din gemach wir wollen lebē manchen dag«. Die Haltung des jungen Burschen in modischer Tracht, der die Frau mit der Rechten an sich zu halten sucht, ist auf beiden Modeln fast die gleiche, aber das Kostüm ist nicht dasselbe; im Mainzer Exemplar trägt er ein Barett mit drei Federn auf den dicken Locken, im Berliner Exemplar ist er barhaupt. In letzterem ist das junge Paar stärker bewegt und lebensvoller aufgefaßt. Den einzigen Model mit einer Totentanzszene, die nicht dem Liebeskreise entlehnt ist, besitzt die Sammlung Figdor in einer fast hundert Jahre später

entstandenen Nachbildung (Abb. 4). Sie zeigt den Tod, der von hinten dem im Studium seiner Bücher versunkenen Gelehrten oder Kaufmann naht: »gedenk ans end der dott kompt behent« lautet der Spruch auf dem Schriftband. Der Künstler hat das Motiv mit behaglicher Breite durch die Ausbildung des Sessels mit dem Kissen und des Tisches mit der reichen Decke und dem Blumenstock darauf zu einem liebenswürdigen Genrebild ausgestaltet und dem Motiv dadurch das Gruselige genommen.

Die gleiche nackte Frauengestalt, die regelmäßig in diesen Totentanzszenen wiederkehrt, hat der Künstler noch für eine reichere Komposition verwandt, deren Motiv so recht nach dem Geschmack seines Publikums war; sind doch bisher schon vier gleiche Model mit dieser Darstellung, einem Liebes- oder Jungbrunnen, bekannt geworden, zwei davon bei Dr. Figdor (Taf. VII, 3), je eins im Berliner Kunstgewerbemuseum (Nr. 61 a) und in Friedberg in Hessen (Nr. 61 b). Dargestellt ist ein junges Paar zur Seite eines im Grunde stehenden Brunnens von reichem gotischen Aufbau, in dessen Becken zwei junge Paare und ein dritter Jüngling baden. Die junge Frau ist die gleiche wie in jenen Totentanzszenen, und zwar stimmt sie in der Haltung ganz mit dem Dornbuschschen Exemplar überein. Der noch sehr jugendliche Liebhaber ist ziemlich nüchtern in Haltung und Ausdruck, die Pärchen im Brunnen sind dagegen sehr bewegt. Vorn sitzt, ganz klein, ein nacktes Bürschchen mit übereinandergeschlagenen Beinen, in dem wir wohl Amor zu erkennen haben. Die Inschriften in den Bandrollen lauten: Der Jüngling fragt: »du felic frawe war wollent ir«, die Schöne erwidert: »in daz bat is myn begir«. Und das Hündchen, das hier — wie in allen ähnlichen Darstellungen — die Schöne begleitet, hat einen Zettel im Maul mit dem Worte: »anno« [1]). Wiederholt hat der Künstler ein Liebespaar musizierend dargestellt; die Frau ist wieder nackt, der Jüngling in gewöhnlicher modischer Tracht, aber beide waren getrennt je auf einem rhombusförmigen Model komponiert. Die nackte Schöne sitzt im Freien auf einer Bank, eine kleine Handorgel auf dem linken Knie; ein Exemplar in Dr. Figdors Sammlung in Wien (Nr. 63 b), ein anderes Exemplar im Schweizer Landesmuseum zu Zürich (Taf. VIII, 4). Wenig verändert ist die Orgelspielerin, auf einem Kissen statt auf der Bank sitzend und nach der andern Seite gewendet, in dem Model des Städtischen Museums in Frankfurt (Taf. VIII, 6). Hier fehlt die Schriftrolle, die in der Originalkomposition die Worte enthält: »wol er mit freuden«. Diese Worte beweisen, daß ein Gegenstück vorhanden war, zweifellos ein Jüngling, der dem Spiele lauscht. Dies ergibt auch die Inschrift auf einer im Viereck komponierten Darstellung der nackten Orgelspielerin, die im Blumengarten über ihrem Gewand sitzt, die lockigen Haare nach hinten geöffnet; die Worte auf der Schriftrolle lauten nämlich: »horet eben zu«. Also auch hier war ein Gegenstück mit dem Jüngling vorhanden. Das beweist zum Überfluß eine freie, geringere Kopie im Museum zu Wiesbaden (Taf. VIII, 3), in der links neben der Orgelspielerin auf der gleichen gotischen Bank ein junger Bursche sitzt, der die Laute spielt; zwischen ihnen das Hündchen. Die Inschrift auf den Bändern über ihnen

Abb. 4. Wien, Sammlung Figdor

[1]) Die gleichen Worte werden auch auf einem zweiten Model dem Hunde in den Mund gelegt; sie sollen also wohl als Naturlaute das Bellen bezeichnen.

konnte leider noch nicht vollständig entziffert werden: »Gedenken ich ſcoll . . . .« singt der Zitherspieler, worauf die Orgelspielerin erwidert: »— nach mir wil ny ſyn herze gedenke —«.

Noch derbere Liebesszenen verlangte der Geschmack der Zeit. Ein rhombusförmiger Model im Leipziger Kunstgewerbemuseum (Taf. VIII, 2) zeigt ein nacktes Liebespaar in zärtlicher Umarmung. Wie bekannt und beliebt diese Komposition war, beweist ihre fast getreue Nachbildung durch einen Stempelschneider in einer Plakette mit Wappen etwa hundert Jahre später, von dem uns einige Bronzeabdrücke erhalten sind (Kaiser-Friedrich-Museum Abb. 5, Kunstgewerbemuseum in Leipzig und sonst). Von einer reicheren Komposition, einem nackten Liebespaar vor dem Bett, gibt es nicht weniger als drei Varianten, von denen der größere Formstein im Frankfurter Historischen Museum

Abb. 5. Bronzeplakette. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. 1 : 1

(Taf. VIII, 11) wohl die früheste Erfindung zeigt. Der kleinere Model in der Sammlung Figdor (Abb. 6) der sowenig wie der Model in Frankfurt Inschriften hat, ist eine freie, einige Jahrzehnte später entstandene Nachbildung. Wesentlich verschieden ist die dem Frankfurter Modelstein in Größe fast gleiche Darstellung in dem Model des Karlsruher Museums, dem das Liebespaar im Garten aus der Sammlung Lückger nahesteht (Taf. VIII, 12). Hier ist der rechts stehende, vollbekleidete Jüngling im Begriff, das nackte Mädchen zu umarmen. Das Bett, dessen Vorhänge nach beiden Seiten zurückgeschlagen sind, steht breit hinter dem Paar, und den Boden bilden hier nicht, wie in den andern beiden Stücken, Fliesen, sondern Rasen. Ein Hündchen links hält ein kleines Spruchband im Maule, dessen Buchstaben leider undeutlich sind. Die fast treue Übereinstimmung des reichen spätgotischen Bogens im oberen Abschluß hier wie im Frankfurter Model weisen wohl auf gleichzeitige Entstehung, wenn auch die schärferen, eckigen Falten im Karlsruher Stück eine andere Hand zu bekunden scheinen als das Frankfurter mit seinen weichen Falten und seiner feineren perspektivischen Anordnung. Von derbem Humor ist der Model der Sammlung Figdor (Taf. VII, 12), der zwei nackte Dirnen im Bade darstellt, von denen eine den Narren festzuhalten sucht, der trommelnd und pfeifend davoneilt. Auf einem Bänkchen vor der

Badewanne stehen Früchte und Süßigkeiten, davor eine Trinkkanne; hinter der Wanne ein großes Bett, durch dessen zurückgeschlagenen Vorhang die alte Kupplerin zuschaut. Das ganze Zubehör eines schlechten Hauses der Zeit ist hier mit naiver Breite wiedergegeben. Das Mahl nach dem Bade, bei dem sich ein paar Dämchen und drei Jünglinge in modischer Tracht stehend an dem reichgeschnitzten gotischen Tisch gütlich tun, ist auf einem Model des Berliner Kunstgewerbemuseums (Taf. VIII, 1) dargestellt. Daß auch hier, trotz der reichen Kostüme, keineswegs die beste Gesellschaft beisammen ist, beweist die Figur des Narren, welcher — wesentlich kleiner — unter dem Tische hockt und lustig sein Mahl einnimmt. Der Narr ist ja der »Figaro« des Mittelalters, der Kuppler und Vermittler in allerlei zweifelhaften und übeln Händeln, denen durch seine Gegenwart und sein Narrengewand gewissermaßen der Stempel eines erlaubten Scherzes aufgedrückt wird. Aber nicht nur den Mittler, selbst den »Vater« und die »Mutter« aus den

Abb. 6
Wien, Sammlung Figdor

Abb. 7. Brettspielendes Paar. Besitzer unbekannt
Nach Dornbusch. Taf. IV, 4

Häusern, in denen diese Szenen sich abspielen, führt uns einer dieser Model (Taf. VIII, 5) vor, und zwar in einem sehr derben Handel. »Wer kauft Liebesgötter« ist das Motiv. Ein paar elegant gekleidete Dämchen nahen sich mit ihrem Pagen dem unsauberen alten Paare das ihnen von ihrer Ware in einem großen Korbe anbietet. Die sehr kurzen ungeschickten Proportionen, die steife Haltung wie das Fehlen der Inschriften auf den Bandrollen oberhalb der Figuren beweisen wohl, daß dieser Model nur die Nachbildung eines älteren feineren Originals ist.

Wenn die Künstler sich nicht scheuten, diese freien Darstellungen bis zu solchen rohen Scherzen zu treiben, so fehlen doch auch nicht harmlose Liebesszenen; selbst ernste und sentimentale Töne verstehen die Künstler in ihren Darstellungen der Allmacht der Liebe anzuschlagen. In einem Model des Berliner Kunstgewerbemuseums (Taf. VII, 10) sitzt die reich bekleidete Jungfrau sinnend in dem von einem Zaun ringsum eingehegten Garten. Die Inschrift auf dem Spruchband, das über ihr flattert, lautet: »**ie lenger et liber bin ich allepn wan truwe vnd glauben iſt worden clepn.**« In einem andern Model im Städtischen Museum zu Mainz (Taf. VI, 1) sitzt der Jungfrau gegenüber ein Eremit, der ermahnend zu ihr spricht, während zwischen ihnen ein Hündchen hockt. Reiche Spruchbänder schlingen sich um die Figuren, so daß sie fast den ganzen Grund füllen: »**vntruwe hait mir ſo we gedan, daz ich ... mag geſtan**«, sagt die Jung-

frau, worauf der Eremit erwidert: »min hudeli vort bel nicht ich leben daz .. not geschucht«, jonfrauwe reyn truwe findet .. e aleyn« In einem viereckigen Model des Berliner Kunstgewerbemuseums (Taf. VIII, 7) sitzt der Jüngling gegenüber der grausamen Geliebten, die auf einem Amboß vor ihr das Herz zerklopft: »(ach der) iamerliche smerczen den ir myr dut in myme herzen« klagt der Jüngling, dem die Jungfrau erwidert: »vngetruwe herczen dut man soliche smercze«. Im beschaulichen Schachspiel sehen wir das junge Paar in einem Model, dessen Besitzer nicht mehr bekannt ist (Abb. 7). Zu wildem Kampf hat die Minne zwei Krieger entbrannt; sie gehen mit gezücktem Schwert aufeinander los, während die Jungfrau von der Minneburg aus zuschaut; »fechtend umb das krentzelin«,

Abb. 8. Französische Spiegelkapsel. Elfenbein
Mitte XIV. Jahrhundert. Privatbesitz

ist die Inschrift auf der Bandrolle, die von der Burg herabflattert. Der Model mit dieser Darstellung im Wiener Hofmuseum (Taf. VII, 4), der unter dem Palazzo Venezia gefunden wurde, ist etwas kleiner als das Exemplar im Provinzialmuseum zu Trier.

Das Leitmotiv für alle diese mannigfaltigen Minneszenen stellt ein Model dar, von dem sich ein Exemplar in der Sammlung Figdor, ein anderes im Städtischen Museum zu Halle (Taf. VI, 7) befindet: der Triumph der Göttin Minne, als Erfindung wie in Komposition, Bewegung und Durchbildung das Meisterwerk unter allen bisher bekannten Modeln dieser Art. Die Göttin, eine große herrliche Gestalt in langem durchsichtigen Gewande, hat ihre Minneburg verlassen und schreitet vornehm durch einen Kreis von Männern, die sie in wildem Reigen umtanzen, und denen sie den Liebesapfel mit der Rechten entgegenhält. Auf den Zinnen der Burg links ein Trommler und rechts ein Liebespaar. Daß die Liebe närrisch macht, hat der Künstler noch dadurch besonders gekennzeichnet, daß er den in den verrenktesten Stellungen die Minne umtanzenden Männern Schellen angehängt hat. Keine Bandrollen, keine Inschriften, die die klare,

nicht mißzuverstehende Darstellung nur gestört hätten; winden sich doch die tollen Tänzer wie Bänder um die hehre Gestalt der Göttin.

Einige wenige Model zeigen einfache Szenen aus dem Volksleben. In einer runden Tonform im Berliner Kunstgewerbemuseum (Taf. VI, 2) sehen wir einen Tabulettkrämer, der seine Ware, die er in einem zierlich geflochtenen Körbchen vor sich ausgehängt hat, mit Pfeifen und Ausrufen anpreist, während ein Knabe sie bewundernd betrachtet. Die Inschrift auf der Bandrolle lautet: »ich bin ein kremer fin« »mā giep mir die pfif.« Eine viereckige Tonform im Wiesbadener Museum (Taf. VIII, 9) zeigt eine Magd, die mit ihren Eimern zum Brunnen geht, aus dem ein junger Bursche seinen Eimer gerade hochzieht. Auch eine Illustration zu »Reineke Fuchs«, einem der beliebtesten Volksbücher jener Zeit, fehlt nicht: der Fuchs, der den Gänsen predigt; ein Exemplar im Wiesbadener Museum, ein anderes im Kölner Kunstgewerbemuseum (Taf. VII, 9). Ein als Model ganz ungewöhnliches Motiv bietet eine in Trier gefundene und dort im Provinzialmuseum (Taf. VII, 7) aufbewahrte Tonform, eine Familie von Waldmenschen. Der Vorwurf wie die Darstellungsweise ist sehr verwandt den gleichzeitigen deutschen Bildteppichen, wie sie im Historischen Museum zu Basel und im Mainzer Dom (Abb. 25) in köstlichen Exemplaren erhalten sind. Wie außerordentlich stilvoll die Künstler auch Wappen und Embleme für solche Formen komponierten, beweisen die beiden kleinen in Siegburg gefundenen Tonformen im Berliner Kunstgewerbemuseum; die eine mit Pelikan (Taf. VII, 11) und der Inschrift: »cruor cord(is) nos red(imit)«, die andere mit dem Phönix (ohne Inschrift (Taf. VII, 8). Nüchterner, wohl durch ihre Form veranlaßt, sind die beiden Wappen des Frankfurter sechsseitigen Formsteins (Taf. I, 7 u. 9), dessen verschiedene, sehr eigenartige Darstellungen wir später näher zu betrachten haben.

Einzelne Kompositionen, die uns in den Tonmodeln dieser Zeit nicht erhalten sind, lassen sich aus mehr oder weniger freien Modelnachbildungen einer späteren Zeit erkennen. So aus der Kachel mit dem Begräbnis des Jünglings von Naïm in der Sammlung Figdor (Abb. 9), die das Jahr 1581 trägt; ferner aus den schon oben erwähnten Modeln mit dem Tod, welcher den Gelehrten überrascht, mit dem Liebespaar am Bett (1533) in derselben Sammlung und mit dem Mönch und der Frau am Brunnen im Frankfurter Historischen Museum (1523). Die Inschriften lauten in letzterem: »bruder halt dir diesen drück dar fest — zu dir hab ich begir« (Abb. 22).

Wozu dienten nun diese Formen, auf die trotz ihres billigen Materials zum Teil große Mühe und große Kunstfertigkeit verwendet ist? Nach ihrer Verwandtschaft mit den freilich meist um zwei bis drei Jahrhunderte späteren, größeren Kuchenformen aus Holz und infolge der Entdeckung, daß ähnliche Kuchenformen zum gleichen Zweck schon von den Römern angefertigt wurden[1]), hat man auch die Tonmodel anstandslos als solche, namentlich als Formen für feinen Marzipan, in Anspruch genommen. Dies erscheint jedoch schon nach dem Überblick über die Darstellungen nur in beschränktem Maße wahrscheinlich[2]). Freilich wissen wir, daß die ältere Zeit, schon das Mittelalter, nicht nur auf reichste Besetzung und Mannigfaltigkeit der Tafel, sondern auch auf ihre geschmackvolle, reiche und kunstvolle Ausstattung großen Wert legte; aber dafür eigneten sich doch solche winzig kleine Kuchen nicht. Und wenn man annimmt, daß sie einzeln verschenkt seien, wie lassen sich damit die ernsten Passionsdarstellungen, wie gar die derben erotischen Motive zusammenreimen, selbst wenn man zugeben würde, daß eine junge Dame an den derben Späßen, an den Nuditäten, die sie mit dem Marzipan

[1]) Drexel, W., Crustulum et mulsum. Röm. germ. Korrespondenzbl. IX, 1916, S. 17ff.
[2]) Vgl. darüber Anm. 1 auf S. 23.

hinunterschlucken mußte, keinen Anstoß genommen hätte. Völlig ausgeschlossen erscheint eine solche Erklärung für die Anfertigung und Benutzung der beiden Modelstöcke in Frankfurt und bei Dr. Figdor (aus Stein bzw. einer harten aus Pech und Ton gemischten Masse), die je sechs verschiedene Darstellungen in gleicher Form und gleicher Größe zeigen, also zweifellos an einem und demselben mehrseitigen Gegenstand angebracht waren, der unmöglich ein Kuchen sein konnte. Auch die Darstellungen, namentlich die beiden Wappen des Ehepaares, schließen dies aus [1]). Zudem würden alle Feinheiten dieser kleinen Model, vor allem die Inschriften, in Teig gar nicht oder sehr unvollständig herauskommen.

Abb. 9. Wien, Sammlung Figdor. 2/3 Größe

Eine Verwendung der Model zur Herstellung von Wachsausdrücken für Devotionszwecke ist sehr wohl möglich, wäre aber doch nur bei einigen wenigen Darstellungen denkbar; so bei dem »agnus dei«, das man heute noch in Westfalen in geweihten Wachstäfelchen zum Osterfeste zu verschenken pflegt.

Die Darstellungen einiger dieser Formen kommen auch in Plaketten vor; so die Kreuzigung (im Kaiser-Friedrich-Museum, Abb. 1), das Parisurteil (Abb. 10) und die Verkündigung im hortus conclusus in der Sammlung Figdor u. s. f. Es ist daher die Vermutung ausgesprochen, daß die Plaketten die Originale sein könnten, über die die Tonmodel hergestellt wären. Aber dann müßten diese ja, da der Ton im Brande schwindet, kleiner sein als die Plaketten, was nicht der Fall. Zudem sind letztere flauer als die Model und, wenn sie ziseliert sind, sind die Feinheiten der Model dadurch zum Teil verdorben. Dies gilt selbst für die beiden trefflichen eben genannten Plaketten der Sammlung Figdor mit dem Parisurteil und der Verkündigung im hortus conclusus. Auch sind

[1] Sehr merkwürdig ist die Zusammenstellung der Einzelfiguren an dem Figdorschen Modelblock: das Christkind mit der Weltkugel, Christus in Gethsemane, Mönch mit Rosenkranz, hl. Georg, dudelsackblasender Narr und nackte Frau (Minne?) mit Rose. Wie reimen sich diese Motive zusammen?

die Inschriften auf den Bändern meist ganz fortgelassen oder nur zum Teil und schlecht gekommen. Wertvoll sind uns diese Plaketten aber für die Kenntnis der Model dadurch, daß sie gelegentlich Kompositionen wiedergeben, die in Modeln nicht mehr erhalten sind; so die Bleiplakette des Abendmahls im Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 2), eine gute Nachbildung eines besonders charakteristischen mittelrheinischen Models. Auch einige alte Tonabdrücke aus Modeln sind noch erhalten. So die ausgezeichnete späte (im Model bisher nicht gefundene) heilige Familie im Frankfurter Historischen

Abb. 10. Bronzeplakette
Wien, Sammlung Figdor. 1 : 1

Museum (Taf. VI, 5), die Kreuzigung in Frankfurt, die Anbetung der Könige in Marburg, die bedeutend größer ist als der erhaltene Model in Darmstadt, die Auferstehung Christi, deren Form nicht mehr bekannt ist, in Tonabdrücken im Museum zu Utrecht und im Berliner Kunstgewerbemuseum (Taf. VI, 3); letzterer sehr scharf und noch mit der alten Teilvergoldung.

Einige Male finden sich die Darstellungen der Model an Mörsern, einmal auch an einem Kessel (Abb. 12); ersterer wie letzterer wieder in der Sammlung Figdor. Hier ist sofort ersichtlich, daß die Komposition nicht für diesen Zweck erfunden, sondern, sehr viel später, von dem Gelbgießer aus einem Model entlehnt worden ist. Dasselbe ist zweifellos auch der Fall bei der häufigeren Verwendung der Darstellungen an Glocken, da diese meist sehr viel später gegossen sind, als die Formen ent-

Abb. 11. Glockenrelief in Bisperode

Abb. 12. Wien, Sammlung Figdor

Abb. 13. Glockenrelief in Außerteichen

standen. Die Darstellung des Christus in der Kelter« findet sich an einer Glocke in Bisperode (Kreis Holzminden, Abb. 11), die Kreuzigung und die Anbetung der Könige an späten Glocken im österreichischen Küstenland, in Außerteichen (Abb. 13), in Süchteln und Amern-St. Georg in der Rheinprovinz (von 1462 und 1476), die Verkündigung im hortus conclusus an einer Glocke in Kahla u. s. f. Die regelmäßig sehr flüchtige Wiedergabe an den Glocken, für die auch sonst die kleinen Schmuckstücke fast immer bald von hier, bald von dort entlehnt wurden, würde schon zur Genüge beweisen, daß die Model nicht von den Glockengießern oder für diese gearbeitet sein können, auch wenn die Glocken nicht erst ein oder zwei Jahrhunderte später entstanden wären. Auch hier kommen gelegentlich Kompositionen vor, von denen uns die Model bisher nicht bekannt sind. So von einer Kreuztragung in Rheinbreitbach (Abb. 14) an einer Glocke des Derich von Cöllen von 1556, von der Kreuzigung in

Abb. 14. Glockenrelief in Rheinbreitbach 1556

Frimmersdorf und München-Gladbach (Abb. 15, an Glocken von 1520 und 1606) sowie von der figurenreichen, stärker niederländisch beeinflußten Kreuzigung (Abb. 16) in Derichsweiler an einer Glocke von 1525.

Dasselbe gilt für das rheinische Steingut, obgleich gerade in Siegburg verschiedene Model gefunden wurden, und zwar in den alten Häusern der Former. Nur an einigen

frühen Krügen hat Otto von Falke [1]) die Benutzung von Tonmodeln feststellen können, die sich aber ganz deutlich als Entlehnungen der Model erweisen: so an einer Kölner Flasche des XV. Jahrhunderts mit einer Darstellung des hl. Georg (Abb. 17), die als Model bisher nicht bekannt ist, an einem Siegburger Ringelkrug der gleichen Zeit, an dem ein paar Figürchen von einer, als Model gleichfalls nicht bekannten Anbetung der Könige abgeformt und aufgesetzt sind, sowie an einer Siegburger Feldflasche im Münchener Nationalmuseum von etwa 1570, an der, neben zwei späteren Kompositionen, die Darstellung des hortus conclusus und dieselbe Anbetung der Könige wie auf der Glocke von Außerteichen (Abb. 13) nachgebildet sind.

Abb. 15
Glockenrelief in Frimmersdorf 1520

Abb. 16
Glockenrelief in Derichsweiler 1525

Gleichfalls nur in wenigen Exemplaren sind uns Schachteln erhalten, auf denen in Papiermasse abgedrückte Darstellungen von Tonmodeln angebracht sind. Eine runde Spanschachtel der Art aus dem XV. Jahrhundert, noch alt bemalt und gut erhalten, die das Germanische Museum besitzt, zeigt auf dem Deckel das Parisurteil (Abb. 3). Eine andere, von der nur der Deckel erhalten ist, befindet sich in der Schnütgen-Sammlung des Kölnischen Kunstgewerbemuseums [2]) (Abb. 19); sie zeigt, besonders groß, die Anbetung der Könige, die als Model bisher nicht aufgetaucht ist. Nach diesen dürftigen Überresten wird man zunächst auch hier, wie bei der Verwendung der Tonmodel an Glocken, Steingut usf., auf gelegentliche Verwertung der Modelkompositionen schließen. Aber wenn schon der Umstand, daß diese wenigen erhaltenen Beispiele eine Verwendung der Model bereits zur Zeit ihrer Anfertigung zeigen, zu denken gibt, so muß uns auch die außerordentliche Rolle, welche die Kästchen und Schachteln im Mittelalter und in der Renaissance, gerade wie die großen Kasten und Truhen, im Hausrat spielten, zwingen, der Frage ernstlich nachzugehen, ob die mittelrheinischen Ton- und Steinformen, wenn nicht ausschließlich, so doch in erster Linie für die Herstellung kleiner Kasten, Schachteln und Büchsen angefertigt sein können.

Wo das Material ein beständigeres und wertvolleres war als bei solchen Spanschachteln haben sich ja zahlreiche Beispiele erhalten, die bekunden, welchen Wert

[1]) v. Falke, Rheinisches Steinzeug I, S. 43, Abb. 30.
[2]) Witte, F., Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen Taf. 89, 4.

Abb. 17. Siegburger Feldflasche. Köln, Kunstgewerbemuseum

Abb. 18. Kupferstich des Meisters E. S.

die Zeit auf den künstlerischen Schmuck der Kästchen legte und wie außerordentlich sie verbreitet waren, sowohl in Italien wie in den nordischen Ländern. Bekannt sind die mit figürlichen Darstellungen in Knochen ausgestatteten Kästchen der Künstlerfamilie Embriacchi in Venedig, von denen uns noch an hundert und mehr Stücke erhalten sind; sie stammen aus der gleichen Zeit, der die mittelrheinischen Tonmodel angehören. Fast ebenso zahlreich, freilich meist nicht gut erhalten, sind die früher im Kunsthandel in Florenz nicht seltenen Kästchen und Büchsen, die meist mit kleinen

Abb. 19. Relief in Papiermasse von einer Schachtel
Köln, Sammlung Schnütgen

in Paste ausgeführten figürlichen Kompositionen aus der klassischen Sage oder Mythologie geschmückt sind. Ein besonders umfangreiches, sehr gut erhaltenes, überreich geschmücktes Exemplar dieser erst um die Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert entstandenen Kästchen besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum. Daß aber auch einfache Spanschachteln damals in Italien gleichfalls künstlerisch aufs feinste ausgeschmückt waren, zeigen von den wenigen erhaltenen Beispielen namentlich die köstliche runde Schachtel mit dem Liebespaar in der Sammlung Figdor von etwa 1460 sowie mehrere Schachteln des XV. und vom Anfang des XVI. Jahrhunderts im Berliner Kunstgewerbemuseum. Diese erhaltenen Stücke sind bemalt; daß sie aber auch in anderer Weise dekoriert wurden, beweisen die Florentiner Stiche aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, die — wie schon Kristeller[1]) in seiner Publikation dieser »Florentiner Zier-

[1]) Kristeller, P., Florentinische Zierstücke im Kupferstich aus dem XV. Jahrhundert. Graphische Gesellschaft. 1909.

stücke« nachgewiesen hat — eigens dazu angefertigt wurden, um auf Schachteln aufgeklebt zu werden.

Diesseits der Alpen sind künstlerisch ausgestattete Kästchen fast noch häufiger als in Italien. Neben den Emailkästchen für Kultzwecke kommen auch solche mit profaner Bestimmung vor, die aber seit dem XIV. Jahrhundert namentlich in Frankreich mit Vorliebe und in besonderer Meisterschaft in Elfenbein hergestellt wurden. Kaum weniger zahlreich werden die in wertvollen Metallen hergestellten Kästchen dieser Zeit gewesen sein, die aber mit fast allem Schmuck des späteren Mittelalters durch den Wert ihres Materials dem Verderben preisgegeben waren. Um so zahlreicher sind uns in Holz geschnitzte Kästchen erhalten, aus dem XV. wie aus dem XVI. Jahrhundert. Namentlich das Landesmuseum in Zürich, das Münchener Nationalmuseum, das Germanische Museum, vor allem das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzen besonders reiche Sammlungen der Art. Diese Kästchen, die von großer Mannigfaltigkeit sind — je nach den Provinzen, in denen sie entstanden —, sind nicht selten von großem Geschmack und künstlerischer Feinheit der Arbeit. Da sie zur Aufbewahrung von Schmuck und weiblichen Handarbeiten dienten oder als Behälter für ein kostbares Schmuckstück, das der Gatte oder Liebhaber seiner Dame überreichen wollte, so wünschte man sie möglichst ebenso kunstreich zu haben wie den Inhalt. Die im Berliner Kunstgewerbemuseum aufbewahrten beiden niederrheinischen Buchskästchen mit phantastischen Darstellungen in Hochrelief, niederrheinische Arbeiten vom Jahre 1419 (Abb. 20), bekunden, was ein solcher Bildschnitzer aus eigener Erfindung zu leisten imstande war. Das mehr als fünfzig Jahre später entstandene Buchskästchen im Wiener Hofmuseum zeigt in seinen in flacherem Relief gehaltenen Darstellungen aus dem Leben der Waldmenschen, wie die Ornamentstiche schon der ältesten deutschen Stecher für solche Arbeiten verwertet wurden; freilich nicht, um sie — wie in Italien — unmittelbar auf die Kästchen aufzukleben und diese dadurch zu schmücken, sondern als Vorlagen für die Schnitzereien. Dem Schnitzer dieses Wiener Kästchens haben bekannte Stiche des »Meisters der Nürnberger Passion« als Vorlage gedient. Wenn nicht Stiche, so sind in Deutschland aber doch Holzschnitte, die vielfach eigens zu diesem Zwecke angefertigt wurden, als Schmuck der Kästchen und Schachteln benutzt, indem diese außen wie innen vollständig mit diesen, meist bemalten, Holzschnitten bezogen wurden. Beispiele der Art sind aus der späteren Zeit des XVI. Jahrhunderts noch in beträchtlicher Anzahl vorhanden (im Germanischen Museum, im Berliner Kupferstichkabinett und sonst).

Wir sehen also, obgleich uns gerade die Arbeiten in edlen Metallen fast ganz verloren sind, an den erhaltenen Originalen in anderem Material, welche Bedeutung die Schmuckkästchen und Schachteln im Kunsthandwerk des Mittelalters hatten, welche Kosten, welche Sorgfalt darauf verwendet wurden, und daß sie vielfach tüchtigen Künstlern zur Anfertigung oder zur Ausstattung mit Malerei oder Schnitzerei, mit Stichen und Holzschnitten anvertraut wurden. Es kann daher durchaus nicht wundernehmen, wenn zur raschen und verhältnismäßig billigen Herstellung des Schmuckes solcher Kästchen, namentlich der leichten Spanschachteln, die zu Tausenden jährlich verbraucht wurden, ein findiger Künstler auf die Herstellung und Benutzung von Modeln verfiel, mit deren Hilfe er in Papiermasse oder Stuck die Dekoration für eine ganze Reihe solcher Schachteln und Dosen aus einer einzigen Form billig herstellen konnte; wurde doch gleichzeitig in übereinstimmender Weise die Anfertigung von Modeln für die Herstellung billiger Altärchen, Devotionsstücke usf. allgemein geübt. Auch unsere Tonmodel sind gelegentlich für solche kleine Altäre verwendet, wie das kürzlich ins Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gelangte Stück beweist (Abb. 30). Die größere Beweinung

Christi in der Haupttafel wie die gemalten Figuren auf der Rückseite der Flügel zeigen eine schwache Hand aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts, während im Giebel der Model mit dem hortus conclusus und auf den Flügeln je zwei andere runde Model in Papiermasse ausgedrückt sind, darunter die Anbetung der Hirten und eine profane Darstellung aus Modeln, die sonst nicht mehr bekannt sind.

Während wir nun bei allen anderen Verwendungen der Model: als Schmuck von Glocken, Mörsern, Plaketten, Steingut usf., nur vereinzelte, meist wesentlich spätere Entlehnungen feststellen konnten, wie wir sie bei diesen Gattungen des Kunsthandwerks auch von anderen Künsten her beobachten, haben wir allen Grund zu der

Abb. 20. Niederrheinisches Buchskästchen von 1419
Berlin, Kunstgewerbemuseum

Annahme, daß ihre Anfertigung in erster Linie zur künstlerischen Ausschmückung von Kästchen und Schachteln aller Art erfolgt ist. Für diese und nur für diese läßt sich auch die Fülle unter sich so verschiedenartiger Darstellungen, wie sie die Model bieten, erklären. Denn solche Schachteln, Kästchen, Büchsen und Körbchen wurden ebenso zahlreich und verschiedenartig für Kultzwecke wie für profane Bestimmungen verwendet: sowohl zur Aufbewahrung der Hostie, sakraler Tücher und anderer kleiner Kultgegenstände (wie die mannigfachen noch erhaltenen gedrehten und lackierten oder mit Stickereien ausgestatteten Kästchen aus italienischen wie aus nordischen Klöstern beweisen) als für die Aufbewahrung von Schmuck, weiblichen Handarbeiten oder von Süßigkeiten aller Art, wie man sie jungen Damen zu verehren pflegte; für diese wurde auch eine geschmackvolle Verpackung verlangt, die in ihrer Dekoration zugleich die Wünsche und Absichten des Schenkers ausdrücken sollte. So werden auch kleine Kuchen, namentlich feines Marzipan, in solchen Schachteln verschenkt sein; daher mag sich die alte Tradition gebildet haben, das Marzipan selbst sei in diesen Modeln ausgedrückt worden. Daß die Darstellungen nicht selten erotischer Art sind, darf nicht wundernehmen, da jene Geschenke häufig an Personen zweifelhafter Art gemacht wurden. Solche Motive wurden auch wohl für Spiegelkapseln, die durch Ausdrücken

aus den Modeln hergestellt wurden, verwertet, ähnlich den französischen Elfenbeinspiegeln. Die Miniaturen der gleichen Zeit weisen in ihren Monatsbildern, manche Stiche der frühesten deutschen und italienischen Stecher weisen in ihren Liebespaaren, ihren Liebesgärten und Planetendarstellungen ähnliche und gelegentlich ebenso derbe Motive auf; wir wissen ja auch, daß selbst ein Meister wie Jan van Eyck eine Badstube mit badenden Weibern malte[1]), und daß jene altniederländischen Tüchlein in Wasserfarben, die leider infolge ihrer Vergänglichkeit und vielleicht auch gerade

Abb. 21.
Mittelrheinisches Gemälde mit dem »Liebeszauber«
Leipzig, Städtisches Museum

solcher anstößiger Motive wegen fast spurlos verschwunden sind, ähnliche derbe genreartige Darstellungen enthielten. Das reizvolle kleine Tafelbild mit dem »Liebeszauber« im Leipziger Museum[2]) (Abb. 21) und die beiden Rundbilder mit dem Gleichnis des Verlorenen Sohnes in der Sammlung Bachofen zu Basel[3]) sind charakteristische Beispiele von Gemälden mit ähnlichen Motiven.

Daß diese Model nicht von den Tischlern, welche die einfachen Schachteln und Kästchen im rohen herstellten, angefertigt wurden, dürfen wir von vornherein annehmen; an Modellieren und Formschneiden waren sie nicht gewöhnt, auch wenn

[1]) Facius, B., De viris illustribus, Köln, S. 47.
[2]) Kaemmerer, L. Hubert u. Jan van Eyck, 1898, Abb. 88.
[3]) Katalog der Gemäldesammlung der Frau Prof. L. Bachofen-Burckhardt von Rudolf F. Burckhardt, Basel 1907.

sie geschickte Schnitzer waren, und die gleichzeitigen unbedeutenden, dekorativ aufgemalten Ornamente an der Schachtel im Germanischen Museum beweisen, daß der Künstler des Parisurteils, mit dem der Deckel geschmückt ist, nichts zu tun hat mit dem harmlosen Verfertiger der Holzschachtel.

Wer waren dann aber die Künstler? Ihre Technik, selbst ihre Instrumente weisen auf die Künstler hin, die auch die Siegelstempel schnitten [1]); diese Kunst wurde aber damals von den Goldschmieden geübt. Die Goldschmiedekunst stand um die Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert in hoher Blüte und zugleich im höchsten Ansehen, nördlich der Alpen mindestens ebensosehr wie im Süden. Sie stand in mannigfachem Zusammenhang mit den anderen Künsten, auf die sie vielfach anregend gewirkt und an denen sie nicht selten auch mitgearbeitet hat. Wir sehen, wie die Goldschmiede in Florenz, ihre Errungenschaften in der neuen von ihnen gewonnenen Kunst des Kupferstichs ausnutzend, zum Schmuck von Kästchen und Schachteln, um sie zahlreich und billig herstellen zu können, eigene Zierstücke auf Kupferplatten entwarfen, deren Abdrücke auf die Schmuckkästchen aufgeklebt wurden. Vielfach haben die Figuren in diesen Stichen nordische Kostüme, und die Motive schließen sich zum Teil den profanen Darstellungen eng an, wie wir sie in der Mehrzahl der Model kennen lernten, ja sie sind zum Teil ähnlichen, früheren Erfindungen der nordischen Goldschmiede und ihren Kupferstichen entlehnt. Schon dadurch wird es wahrscheinlich, daß nördlich der Alpen schon vorher ähnliche Schmuckkästchen von den Goldschmieden hergestellt oder dekoriert sein müssen, die den Florentiner Kollegen jene Anregung und Vorbilder gaben. Ob dies gerade durch Originale dieser mittelrheinischen Tonmodel oder durch Nachformungen oder Ausdrücke aus ihnen geschah, oder ob andere verwandte rheinische oder die älteren, auch in Deutschland vorbildlichen burgundisch-niederländischen Goldschmiedearbeiten, die damals in Italien bekannt und besonders geschätzt waren, die Anregung gaben, ist bei der dürftigen Zahl von ähnlichen Arbeiten im Norden nicht zu entscheiden. Gerade weil uns anderes Material fast ganz fehlt, sind diese Ton- und Steinmodel von ganz besonderem Wert. Daß sie gelegentlich über die Alpen gekommen sind, beweist der Fund eines Models in den Fundamenten des Palazzo Venezia in Rom, beweist die mehrfache Benutzung derselben als Schmuck von Glocken im österreichischen Küstenland. Die Goldschmiede waren seit der frühesten Zeit gewohnt, Formen zu schneiden und Stempel anzufertigen, um billige und dekorative Schmuckstücke aller Art durch Prägung in beliebiger Zahl herzustellen; auch noch im späteren Mittelalter, wo sie Abzeichen aller Art, namentlich für Pilger, kleine Schmuckplatten für Gewänder, für Mützen, für Einbände, Schmuck von Kästchen usf. in Silber oder in Blei anfertigten [2]).

[1]) Eine von F. Bothe in seiner »Geschichte der Stadt Frankfurt a. M.« (1913, S. 290, Abb. 115) angeführte Angabe über den Nachlaß des bekannten Frankfurter Patriziers Claus Stalburg des Reichen, allerdings erst vom Jahre 1523, bezieht sich auf den in Abb. 22 wiedergegebenen Steinmodel des Mönchs und der jungen Frau im Frankfurter Museum. Hier wird als Verfertiger ausdrücklich ein Stempelschneider genannt: »Von der Hand des Frankfurter Wardeins Hartmann Kistener in Stein gegraben« — »die von ihm (Claus Stalburg) als Kuchenformen geliebten Bilder.« Hier ist also für das XVI. Jahrhundert eine Verwendung gewisser Model für Kuchenformen (oder Schachteln zur Aufnahme der Kuchen?) ausdrücklich bezeugt.

[2]) Besonders reich mit solchen kleinen gestanzten Silberplaketten mit Emblemen, Buchstaben und einzelnen figürlichen Darstellungen (namentlich Maria mit dem Einhorn und die Kreuzigung) benähte Gewänder für kleine Marienfiguren, Stolen, Bischofsmützen und andere geistliche Gewandstücke aus dem Anfange des XV. Jahrhunderts befinden sich namentlich im Domschatz zu Halberstadt.

Daß die Model ihrer Entstehung nach sich auf einen engen Kreis beschränkten, daß sie ganz oder fast ausschließlich mittelrheinischen Ursprungs sind, daß sie weder am Ober- noch am Niederrhein, in Burgund oder den Niederlanden vorkommen und daß sie, abgesehen von den Fundorten, auch durch den Dialekt der Legenden auf den Bandrollen nach dem Mittelrhein verwiesen werden, haben wir früher schon ausgeführt. Auch in der Zeit ihrer Entstehung waren sie beschränkt; die Form der Waffen, Trachten, die Schrift die Wappen usf. weisen ganz übereinstimmend in die Zeit um 1420 bis 1460. Die Annahme, daß die Trachten, wie wir dies sonst (namentlich auch in jenen Florentiner Zierstichen) beobachten, älteren Vorbildern entlehnt sein könnten, wird dadurch ausgeschlossen, daß sich nach keiner Richtung hin Fehler nachweisen lassen, daß vielmehr alles den gleichen echten Zeitcharakter trägt, der die Entstehung in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts zweifellos macht [1]). Wie in Florenz die Dekoration der Schmuckschachteln durch Stiche eine lokal und zeitlich ganz beschränkte Mode war, so war es am Rhein dieser Schmuck der Schachteln und Kasten durch die aus den Modeln ausgedrückten Reliefs in Stuck und Papiermasse. So beliebt und so verbreitet ihre Ware gewesen sein muß, blieb diese Kunst doch auf den Mittelrhein beschränkt und wurde nur etwa ein Menschenalter lang geübt. Wo hier der eigentliche Sitz dieser Kunstübung war, ob nur in einer Stadt oder in mehreren, ist bisher nicht zu entscheiden. Jedenfalls darf Frankfurt, nach den beiden Familienwappen von Frankfurt auf dem Steinmodel im Städtischen Museum daselbst, den Anspruch erheben, daß seine Goldschmiede wesentlich und zuerst dabei mitgearbeitet haben.

Abb. 22. Frankfurt, Historisches Museum

Der Umstand, daß von einer ganzen Reihe der noch erhaltenen Model verschiedene Exemplare vorhanden sind, die an den verschiedensten Orten gefunden wurden, legt die Frage nahe, wozu solche Vervielfältigungen angefertigt sein können. Wenn die Goldschmiede, welche die Formen schnitten, auch die Kästchen selbst angefertigt und allein vertrieben hätten, so wäre es ja in ihrem Interesse gewesen, sie nicht zu vervielfältigen, damit ihnen keine Konkurrenz gemacht würde. Es scheint also, daß die Goldschmiede ihren Verdienst neben dem Verkauf der verzierten Schachteln auch

[1]) Ein terminus ante quem ergibt sich aus der Verwendung eines Abdrucks des Kreuzigungsmodels an einer Glocke in Süchteln vom Jahre 1462, sowie daraus, daß der eine Model mit dem Kampf um das Kränzchen nach einer Notiz des früheren Besitzers, Frh. v. Lanna, in den Fundamenten des Palazzo Venezia zusammen mit der Medaille des Erbauers Papst Pauls II. vom Jahre 1465 gefunden wurde. Medaillen wurden damals in Italien bekanntlich nicht selten bei der Grundsteinlegung eingelegt. In dem Topf, der diese Medaille und den Model enthielt, befand sich merkwürdigerweise auch ein ähnlicher Tonmodel, der nach der bekannten donatelloartigen Plakette mit den Kindern, die mit einer Maske spielen, angefertigt wurde. Italienische Tonmodel kommen sonst m. W. nicht vor. Welche Bedeutung die Hinzufügung dieser beiden Model zu der Medaille des Papstes im Grundstein des Baues haben sollte, vermag ich nicht zu sagen.

im Vertrieb der Model suchten, die sie an die Tischler und Bildschnitzer verkauften, welche die Schachteln und Kästchen fertigten und an ihnen die Abdrücke der Model verwendeten; oder die Wiederholungen der Model sind in andern Orten, wo sie keinen Schutz hatten, nach den Abdrücken von den Originalen hergestellt worden.

Die einzelnen Model zeigen, trotz ihrer nahen Verwandtschaft, in der Qualität doch zum Teil so wesentliche Verschiedenheit, daß sie nur in verschiedenen Werkstätten entstanden sein können. Doch stehen sie sich nach Zeit und Ort so nahe, daß eine scharfe Absonderung aller Stücke nach bestimmten Meistern zur Zeit noch nicht möglich ist; sie lassen sich aber nach ihrer künstlerischen Eigenart wenigstens gruppenweise zusammenordnen. Zu den primitivsten, aber deshalb schwerlich zu den frühesten Arbeiten gehören die beiden fast gleich angeordneten Darstellungen der heiligen Sippe im Berliner Kunstgewerbemuseum (Taf. II, 2 u. 3), von denen namentlich die mit den spielenden Engeln im Vordergrund, dem Stil nach die frühere, noch an die kunstlosen ältesten, zur Belehrung des Volkes dienenden, Holzschnitte erinnert. Im reichen Faltenwurf nahe verwandt ist die feinere Verkündigung in Berlin (Taf. II, 7). Eine andere Hand verraten die Darstellungen der Anbetung der Könige (Taf. II, 4 u. 5), die ähnliche Krönung Mariä (Taf. II, 6) und die Darstellung im Tempel (Taf. IV, 9) sowie die 6 Einzelfiguren von dem Rhombuswürfel der Sammlung Figdor (Taf. I, 1—6), denen die harten, wie gehackten Parallelfalten gemeinsam sind. Wesentlich höher steht der Künstler des Frankfurter Würfels (Taf. I, 7—12), obgleich seine Arbeit nach Stil und Trachten zu den frühesten gehört. Stärker als in den obengenannten Stücken kommt hier noch der Flächenstil zur Geltung; die in schwachem Halbrelief gehaltenen Figuren stehen vereinzelt nebeneinander vor einem Grund mit zierlichem, hoch aufrankendem blühenden Pflanzenwerk; die Komposition erinnert selbst in der Form der Inschriftbänder an die gleichzeitigen Wandteppiche. Ist das junge Paar in seiner schlichten Haltung und feinen Zeichnung von vornehmer Wirkung, so ist die Darstellung des hl. Michael ebenso fein bewegt wie humorvoll in der Auffassung, wie phantastische kleine Teufel den Engel am Mantel zerren und sich an die Wage klammern, um die Abwägung der Seelen zu erschweren. Völlig teppichmäßig gedacht ist auch der frühe Model mit der noch unerklärten allegorischen Darstellung im Museum zu Wiesbaden (Taf. IV, 7) sowie der ebensogroße Model mit dem Jüngsten Gericht und dem jungen Stifter (Taf. III, 9), das besonders großzügig in der Faltengebung und frei in der Bewegung ist. Wieder ein anderer eigenartiger Künstler, nicht einer der frühesten, ist der Former des Sebastianmartyriums in der Sammlung Figdor (Taf. III, 7). Das Terrain ist wie mit kleinen Maulwurfshaufen dicht bedeckt[1]) und geht bis oben hinauf, wo kleine Burgen und Kapellen die Landschaft abschließen. Auch hier stecken die Figuren noch wie in den Verdüreteppichen ganz im Grunde.

Von den verschiedenen Darstellungen der Kreuzigung schließt sich die einfache, die nur Maria und Johannes unter dem Kreuze zeigt (Taf. III, 6), in der flächigen Anordnung vor einem gotischen Samtvorhang noch der Darstellung am Frankfurter Würfel (Taf. I, 8) an, ist aber schon voller und naturalistischer in der Durchbildung des Körpers Christi und in der Faltenbehandlung. Die beiden Kreuzigungsdarstellungen bei Dr. Figdor (Taf. III, 1) und in Mainz (Taf. III, 5) zeigen einen Fortschritt ins Malerische durch die Anhäufung von Figuren und den Versuch, sie mehr perspektivisch zu gruppieren, wie durch die schiefe Stellung der Schächerkreuze und die Differenzierung in der Faltenbildung. Die Kreuzigung bei Dr. Figdor (Taf. III, 1, Fragment auch in Trier) weist in ihrem Naturalismus

[1]) Diese Behandlung des Terrains ist in den Darstellungen im Freien häufig, aber sie fällt meist weniger auf, da sie regelmäßig auf den Vordergrund beschränkt zu sein pflegt.

schon auf die Kenntnis niederländischer Bilder eines Campin und Roger. Wie in den beiden Darstellungen der Sippe Christi, die auch deshalb nicht so früh entstanden sein werden wie es den Anschein hat, findet sich hier und findet sich auf fast allen anderen dieser etwas vorgeschrittenen Zeit angehörenden Darstellungen mit religiösen Motiven der Grund, soweit er frei war, statt bisher mit zierlichen Ranken, mit kleinen Sternen ausgefüllt. Auch darin verrät sich der Goldschmied, der gleichzeitig bei seinen Radierungen auf Silberplatten, mögen sie ohne Email oder damit gefüllt sein, den Grund in ähnlicher Weise durch zierliche Pflanzenstengel und Blüten oder durch Sterne füllte und belebte. Jetzt beginnt auch ein bewußtes Streben nach Vertiefung des Raumes. Ein großer länglicher Model mit dem Abendmahl (Taf. II, 1) zeigt zwar das Mahl in zwei parallelen Figurenreihen übereinander, aber die vordere Sitzbank hat in der Mitte einen schmalen Durchgang, in dem die Weinflasche und dahinter ein kupfernes Kühlbecken stehen, die das Gefühl der Vertiefung nach hinten geben. Eine andere Darstellung des Abendmahls, von der nur der Bleiabdruck im Kaiser-Friedrich-Museum erhalten ist (Abb. 2), zeigt die Komposition im Rund um einen sechseckigen Tisch, dessen stark ausladender Fuß vorn freigelassen ist. Am Fuß ist schon der mehr als ein Jahrhundert später in Floris' »Jüngstem Gericht« viel bewunderte Scherz: eine Fliege, angebracht. Auch Ausdruck, Bewegung und Gewandung sind hier stark differenziert. In fast allen anderen religiösen Kompositionen dieser späteren Zeit wird irgendein stattliches gotisches Möbel, das darin angebracht ist, nicht nur zur Ausdehnung in die Tiefe, sondern zugleich zur klareren Anordnung der Figuren benutzt. So in dem Tod der Maria (Taf. V, 9), im Urteil Salomos (Taf. V, 7), im Kindermord (Taf. III, 8), in der hl. Brigitta am Schreibpult (Taf. V, 3), in der Stäupung Christi (Taf. IV, 10) usf. Regelmäßig hat hier das weit ausladende Trittbrett vor dem Throne vorn in der Mitte einen halbrunden Vorsprung, der neben der Raumwirkung zugleich für die runde Form der Komposition günstig ist. Zu dem gleichen Zweck nutzen die Künstler Darstellungen aus, in denen ein eingehegter Garten der Schauplatz ist: in der Verkündigung im hortus conclusus (Taf. IV, 4), in der heiligen Familie (Frankfurter Hist. Museum, Taf. VI, 6) und im Garten von Gethsemane (Taf. II, 8). Die frischeste, flotteste Komposition, wohl die jüngste dieser Arbeiten mit religiösen Motiven (um 1450 oder selbst noch etwas später entstanden), zeigt der große Model mit der heiligen Familie im Museum zu Frankfurt (Taf. VI, 6). Wie man das gleiche Motiv von Rembrandt in der Kasseler Galerie nach dem holzfällenden Joseph früher als »Holzhackerfamilie« bezeichnete, so könnte man auch diese Darstellung nach der prominenten Gestalt des holzspaltenden Joseph ebenso benennen. Wie Maria am Rocken spinnt und freundlich zum Christkind in dem gotischen Bettchen vor ihr blickt, wie Joseph wuchtig ausholt, um ein Holzscheit zu spalten, wie zwei Engel dem Kinde Gaben bringen, während ein größerer Engel die Späne des vom Nährvater gespaltenen Holzes in einen Korb sammelt: das ist ein so lebenswarm und breit geschildertes Genrebild, wie es ein Meister E. S. oder der Meister des Hausbuchs nicht besser geschaffen hat. Und so wahr und lebhaft der Künstler die Figuren gibt, so scheute er sich nicht, wenn er einen untergeordneten Gegenstand nicht gerade im Kopfe hatte, ihn naiv in ungeschicktester Weise hinzusetzen, wie Ochse und Esel im Stalle hinter der Maria.

In den Darstellungen profaner Motive sehen wir aus gleichen Absichten ähnliche Mittel verwendet. Sie sind auch sonst meist feiner belebt und naturalistischer durchgebildet und erweisen sich dadurch als der späteren Zeit dieser eigenartigen Kleinkunst angehörend, in die sie auch schon nach ihren freien Darstellungen zu verweisen wären. Auch der landschaftliche Grund mit seinen Hügeln und Burgen, seinen Bäumchen und Gräsern, die Anordnung der Inschriftbänder, so eng sie sich noch den

frühen Darstellungen anschließen, sind doch freier und sind flotter behandelt, Zeichnung und Durchbildung sind schon leichter und gelegentlich selbst meisterhaft. Die verschiedenen Hände auseinanderzuhalten, ist hier weniger schwierig als bei den altertümlicheren religiösen Darstellungen, da verschiedene von den Figuren in anderen Kompositionen mehr oder weniger frei wiederholt sind. Nur ausnahmsweise ist durch

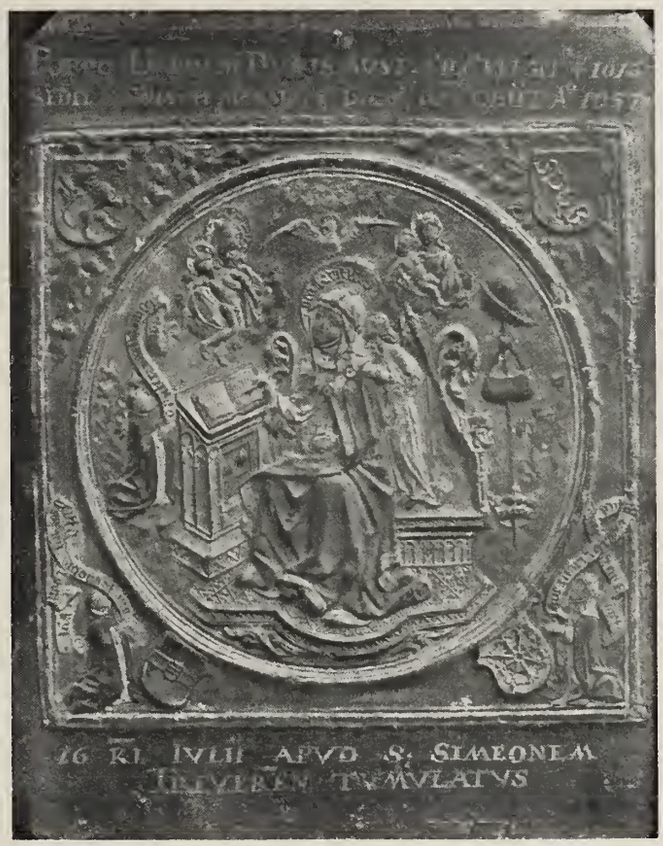


Abb. 23. Relief aus Papiermasse von einem Kasten
Köln, Kunstgewerbemuseum. 1:2

die ungeschickte Art der Wiederholung der Schluß gestattet, daß es sich um eine mäßige und dann meist spätere Nachbildung handelt, während in anderen Fällen die fast gleiche Qualität die Entscheidung schwierig macht, ob es sich um eine Replik des Künstlers selbst, um eine Werkstattarbeit oder um die Nachbildung eines dritten Künstlers handelt. Am häufigsten wiederholt ist die nackte Schöne in den Darstellungen mit dem Tode. Die gleiche Gestalt kehrt auch im Liebesbrunnen wieder (Taf. VII, 3); das hübsche breite Gesicht, die gefälligen Formen, die anmutige Bewegung, der halb schüchterne, halb erschreckte Ausdruck machen dies Figürchen in der Tat sehr anziehend. Eine andere Hand, doch dem Künstler der Darstellungen der Schönen mit dem Tode nahestehend, zeigt die Badeszene mit dem Narr (Taf. VII, 12), in der die vollen Formen der Dirnen besonders weich behandelt sind. Nahe verwandt sind auch die Darstellungen

mit der orgelspielenden nackten Frau (Taf. VIII, 4, 6, 8). Ungeschickter in den Verhältnissen und Bewegungen sind die drei nackten Göttinnen in der sonst so interessanten und zu ihrer Zeit sehr beliebten Komposition des Parisurteils (Taf. VII, 5).

Während auch unter diesen Darstellungen einige, wie namentlich ein Paar der ganz kleinen Model mit dem Christkind (Taf. V, 6), wie ferner das Gastmahl in Berlin (Taf. VIII, 1) und »Wer kauft Liebesgötter« bei Dr. Figdor (Taf. VIII, 5), in Erfindung und Ausführung derbe, ungeschickte Gesellen verraten, gehören andere zum Besten, was die deutsche Kleinkunst um die Mitte des XV. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Im »Tanz der Göttin Minne« (Taf. VI, 7) ist die Göttin eine Gestalt von einer Vornehmheit und Grazie der Formen und Bewegung, daß kaum eine andere Figur in einem deutschen Kunstwerk der Zeit sich ihr an die Seite setzen läßt. Und die Narren, die sie umtanzen, sind in ihren tollen Verdrehungen den Narren des Hans Grasser[1]) im Münchener Rathaus zu vergleichen. Vielleicht ist dies Meisterwerk von derselben Hand, welche die Mehrzahl der Totentanzszenen schuf, in denen die Bewegung der nackten Schönen verwandt ist und die Erfindung der Gestalt des Todes von ebensoviel Phantasie wie Kenntnis zeugt. »Der Eremit und die Jungfrau« (Taf. VI, 1) ist durch die fast raffinierte Faltenbildung der Gewänder wie durch den Geschmack, mit dem die Spruchbänder um die beiden edlen Gestalten angeordnet sind, den besten gleichzeitigen Siegelstempeln gleichwertig. In ähnlicher Weise ausgezeichnet ist der hl. Eustachius (Taf. III, 3) durch die zarte Empfindung der schönen Jünglingsgestalt wie durch die feine naturalistische Beobachtung der Tiere. »Der Kampf um den Kranz« (Taf. VII, 4), die »Himmelfahrt der Maria Magdalena« (Taf. V, 5), das »Urteil Salomos« (Taf. V, 7) u. a. mehr stehen diesen Darstellungen in ihrer Art kaum nach.

Es liegt nahe, gerade für solche besonders gute Kompositionen an Vorbilder der hohen Kunst oder von Arbeiten in Edelmetallen zu denken, die der Formschneider mehr oder weniger treu benutzte; allein solche Vorbilder finden sich hier so gut wie gar nicht, weder am Mittelrhein noch sonst am Rhein, weder in den Niederlanden noch in Burgund. Denn wo wir Beziehungen oder gelegentlich selbst nahe Verwandtschaft in Auffassung und Behandlung wie in den Motiven finden, sind dies doch fast nur die Beziehungen, die Kunst und Handwerk der gleichen Zeit und Gegend regelmäßig zu haben pflegen. Leider sind ja die Überreste der deutschen Kunst aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, namentlich am Mittelrhein, recht spärlich, und diese sind für Malerei und Plastik fast ganz auf Monumente der kirchlichen Kunst beschränkt. Auf einige der seltenen Fälle, in denen sich hier stärkere Verwandtschaft zeigt, und wo solche Werke selbst eine gewisse Anregung für die Darstellungen der Modelschneider gegeben oder wo diese auf jene eingewirkt haben könnten, sei hier kurz hingewiesen.

Die literarische Überlieferung, daß profane Motive ähnlicher Art, wie sie die Model uns kennen lehren, nicht selten auch in den Gemälden der nordischen Künstler dargestellt worden sind, bestätigt uns namentlich noch ein kleines Tafelbild, das sich im Besitz des Leipziger Museums[2]) (Abb. 21) befindet: »Der Liebeszauber«. Nach der

[1]) Dehio und Bezold, Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst Lief. 4 Taf. 52. — Im Historischen Museum in Frankfurt findet sich ein Elfenbeinrelief mit einem »Mauriskentanz«, in dem die tollbewegten Männer, welche die Göttin Minne umtanzen, in ihren verrenkten Bewegungen sehr dem Model mit dem »Tanz der Göttin Minne« verwandt sind. So verschieden auch beide Arbeiten in ihrem künstlerischen Wert sind, so wertvoll ist es doch, daß wir sehen, wie hier am Mittelrhein gleichzeitig das gleiche seltene Motiv in ganz ähnlicher Weise in zwei verschiedenen Kunstgattungen behandelt wird. Bothe, a. a. O. Abb. 89.

[2]) Katalog der Leipziger Gemäldegalerie Nr. 509 Taf. 17.

Perspektive des Raums und der malerischen Durchbildung freilich um mehrere Jahrzehnte jünger als die spätesten unserer Model, ist das Bild doch in der schlanken Gestalt des nackten Mädchens wie in ihrer Bewegung gerade der Venus im Model so nahe verwandt und hat auch sonst in den flatternden Bandrollen wie in der Ausstattung des Raums so viel Ähnlichkeit mit den verwandten Motiven der Model, daß wir seine Entstehung wohl gleichfalls an den Mittelrhein setzen dürfen[1]). Verwandte Darstellungen werden auch die etwa gleichzeitigen Fresken aus dem Wiesbadener Badeleben im Hause des Domherrn Graf Johann von Eberstein zu Mainz gewesen sein, von denen wir leider nur aus der Literatur wissen[2]). Häufiger sind verwandte Motive, gelegentlich selbst in ähnlicher Auffassung, in den Miniaturen der niederländischen Handschriften, namentlich in den Monatsdarstellungen; doch leider sind solche von mittelrheinischer Herkunft selten. Daß sie verwandt gewesen sein werden, darauf läßt ein vereinzeltes Blatt schließen, das kürzlich bei der Versteigerung der Sammlung Schweitzer[3]) für das Berliner Kabinett erworben wurde, ein hl. König mit einem Jagdfalken auf der Linken. Die Darstellung der Sippe Christi tritt gleichzeitig mit den Darstellungen in den Modeln auch in den rheinischen Altären auf, aber sie ist namentlich in dem köstlichen Bild des Ortenburger Altars im Darmstädter Museum[4]) den handwerksmäßigen Kompositionen der beiden Model so außerordentlich überlegen, daß irgendeine Beziehung hier nicht denkbar ist. Dagegen bekundet ein ganz kleines Bild derselben Zeit und Schule, das »Paradiesesgärtlein« im Historischen Museum zu Frankfurt[5]), in Auffassung und Anordnung große Verwandtschaft mit einer Reihe von unseren Modeln, namentlich mit dem Tonabdruck der heiligen Familie in derselben Sammlung. Diese etwa 20 Jahre später entstandene Komposition hat freilich nicht mehr den Zauber heiterer Anmut und Unschuld wie das Gemälde, dafür aber den vollen Reiz gesunder Lebensfrische und Lebensfreudigkeit. Wiederum ein Menschenalter später entstanden ein paar Bilder, die jetzt gleichfalls an den Mittel- oder Oberrhein versetzt werden, und in denen die Auffassung, wie wir sie in den Modeln kennenlernten, noch in deutlichster Weise nachlebt. Das große Doppelbildnis eines jungen Liebespaares im Museum zu Gotha (Abb. 24), ein hervorragendes Werk in der Art des Hausbuchmeisters um 1490, bekundet zwar schon in freier Weise die neue Zeit in der rein porträtartigen Darstellung, in der Wiedergabe der Gestalten in beinahe Lebensgröße und in ihrer Durchbildung, aber in der Erfindung und Auffassung bis auf die Spruchbänder und ihre Inschriften bewegt sich der Meister noch ganz im Kreise der um ein halbes Jahrhundert älteren Modelkünstler seiner Heimat. In anderer Weise spricht die Anschauungsweise dieser alten Meister auch noch aus dem Triptychon des Germanischen Museums mit dem Jüngsten Gericht und den Allegorien auf den Tod und das Leben, in denen ähnliche Gedanken wie in einer Anzahl der Model wesentlich fortgeschrittener in der naturgetreuen Durchbildung, aber ohne die Einfachheit, Lebendigkeit und den stilvollen Sinn der Modelschneider zum Ausdruck kommen.

[1]) Daß das Bildchen, das nicht viel über handgroß ist, auf Birnbaumholz und nicht auf Eichenholz gemalt ist, würde sonst nicht gerade gegen die Entstehung am Niederrhein oder in den Niederlanden sprechen, da auch hier gerade in jener Zeit kleine, besonders bewertete Stücke der Plastik wie der Malerei ausnahmsweise auch in oder auf Nußbaum- oder Birnbaumholz ausgeführt wurden.

[2]) Rheinlande 1917, S. 292.

[3]) Die Sammlung E. Schweitzer. Berlin 1918. Versteigerung 11 von Cassirer u. Helbing, Taf. Nr. 59.

[4]) Back, a. a. O. Taf. LVI—LIX.

[5]) Heidrich, Die altdeutsche Malerei, Abb. 1.

Von verwandten Werken der Großplastik am Mittelrhein, die in der gleichen Zeit entstanden sind, wüßte ich nur das lebensvolle, in seiner malerischen Anordnung besonders auffallende Relief der Anbetung der Könige über der Tür der Liebfrauenkirche in Frankfurt [1]) zu nennen, aber nähere Beziehungen zu den gleichen Darstellungen in den Modeln hat auch dieses Relief nicht. Die Vorliebe der Bildner dieser Zeit am Mittelrhein, ihre Arbeiten in Ton auszuführen [2]), erklärt wohl die Herstellung der Model in dem gleichen Material und die Geschicklichkeit und Leichtigkeit, mit der die meisten Modelschneider ihr Tonmodel anfertigen. Eigentümlich ist aber die durch-

Abb. 24.
Mittelrheinischer Meister, Liebespaar
Gotha, Herzogliches Museum

weg abweichende Stilisierung; die Model zeigen eckige oder knitterige Falten, die gleichzeitige große Plastik regelmäßig weiche Falten. Die verschiedenen Holzreliefs des hortus conclusus aus der Mark Brandenburg (im Berliner Museum) [3]) und den Niederlanden (Sammlung O. Lanz in Amsterdam), Arbeiten aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts, die fast die gleiche Darstellung zeigen wie der Model, sind offenbar Nachbildungen nach diesem. Zu den phantasievollen kleinen Wandteppichen aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, wie sie namentlich in Basel angefertigt und dort noch in einer Anzahl erhalten sind, wie sie aber auch in Mainz vorkommen (Abb. 25), haben nur wenige Model nähere Beziehung; im Motiv namentlich der Model im Provinzialmuseum zu Trier mit der Wildemannsfamilie (Taf. VII, 7). Das Antependium mit

[1]) Back, a. a. O. Taf. XIII.

[2]) Zur mittelrheinischen Tonplastik vgl. Rauch, Hessenkunst 1910, S. 9 ff. und Zimmermann-Deissler, Mainzer Zeitschrift 1916, S. 52.

[3]) Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1913 S. 216.

der Verkündigung im hortus conclusus im Aargau, das mit dem Model fast übereinstimmt, ist sicher nach diesem komponiert; datiert es doch erst vom Jahre 1480.

Goldschmiedearbeiten der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts sind uns leider nur sehr wenige erhalten, die aber sowohl am Mittelrhein wie in Burgund und Frankreich unseren Modelkompositionen zum Teil nahe verwandt, wenn auch meist noch feiner sind. Besonders nahe steht ihnen ein Amulett in Silberschmelz vom Mittelrhein, in der Sammlung Dr. Figdors, das auf der einen Seite den thronenden Christus, auf der andern Maria zwischen Engeln zeigt, beide mit langen Inschriften auf Spruchbändern [1]).

Abb. 25. Wandteppich. Mainz, Dom (Ausschnitt) *Phot. Krost*

Beziehungen zu unseren Modeln können wir noch weiter nach dem Westen, in der burgundisch-niederländischen und selbst in der französischen Kunst verfolgen, deren Einwirkung auf die mittelrheinische Kunst am Anfang des XV. Jahrhunderts ja überhaupt unverkennbar ist. Das zeigen vor allem die Miniaturen der Künstler am Hofe des Duc de Berry, der Brüder Limburg u. a.; das zeigen auch die wenigen noch erhaltenen, nicht minder ausgezeichneten Werke der gleichzeitig dort beschäftigten Goldschmiede und die Medaillen und Tonabdrücke ihrer Kleinplastiken [2]). Selbst die Werke einzelner Maler des burgundischen Hofes, namentlich die Bilder von Robert Campin und Jaques Daret, zeigen verwandten Charakter und weisen gleichfalls auf den Einfluß hin, dem die mittelrheinische Kunst, vor allem auch die Goldschmiede, die unsere Model verfertigten, unterstanden. Während hier die Denkmäler, aus denen

[1]) Abb. in Bassermann-Jordan, Der Schmuck S. 91.

[2]) Bode, Tonabdrücke von Reliefarbeiten niederländischer Goldschmiede aus dem Kreise der Künstler des Herzogs von Berry, in den Amtl. Berichten 1917, Sp. 315ff.

wir auf einen solchen Zusammenhang schließen müssen, nur spärlich sind, sind uns aus etwas früherer Zeit, von der burgundisch-französischen Kunst der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts in den Elfenbeinschnitzereien, den Schmuckkästchen und Spiegelkapseln, noch zahlreiche Stücke erhalten, die in enger Beziehung zu den verwandten Darstellungen der Model stehen. An den in Elfenbein geschnitzten Kästchen und Handspiegeln (Abb. 8 und 26), den beliebtesten Geschenken an junge Damen, finden wir die Mehrzahl der Darstellungen wieder, die wir aus den Minneszenen der Tonmodel kennen. Die Minneburg, den Kampf um den Minnelohn, ein Liebespaar lustwandelnd oder beim Spiel, den Jungbrunnen, selbst Pärchen im Bade und ähnliche Motive sehen wir auch in

Abb. 26. Französische Spiegelkapsel
Elfenbein. Um 1410. Paris, Louvre

diesen feinen Elfenbeinschnitzereien dargestellt, freilich bei grundverschiedener Auffassung. Während hier noch der Zauber der Minnesängerpoesie nachwirkt, aber in dem gezierten Wesen unter der Maske züchtiger Etikette verhaltene Sinnlichkeit sich nicht verleugnet, geben die Künstler der neuen Zeit, wie sie aus den Darstellungen der Tonmodel spricht, ihre Liebesszenen ohne Scheu in voller Natürlichkeit und mit derbem Humor. Aber trotz der ganz verschiedenen Auffassung und dem grundverschiedenen Stil erkennen wir deutlich, wie sowohl in den Darstellungen als in dem Zweck, für den sie entstanden, die Tradition der französischen Elfenbeinplastik sich noch unverkennbar geltend macht.

Wenn wir in Malerei und Plastik wohl mehr oder weniger starke Beziehungen, aber nirgends direkte Vorbilder für unsere Model finden, so ließen sich solche doch eher in den vervielfältigenden Künsten erwarten, deren Anfänge gerade in diese Zeit fallen. Allein wir sehen, daß zu den primitiven Holzschnitten Beziehungen fast ganz fehlen. Das Schrotblatt mit der Darstellung des hortus conclusus [1]), das mit der gleichen Darstellung

[1]) Bouchot, Les 200 incunables de la Bibl. nat. Nr. 145.

des Models fast treu übereinstimmt, ist zweifellos diesem entlehnt, da es später und geringer ist. Das gleiche gilt von einem Teigdruck mit dem hl. Georg [1]), der nach dem Model in Mainz kopiert ist, wie die spätere Form der Rüstung beweist. Wirkliche Annäherungen an unsere Model finden wir nur in den Arbeiten der primitiven deutschen Stecher, was dadurch sehr erklärlich ist, daß diese gleichfalls meist rheinische Künstler sind, daß ihre frühesten Stiche mit den späteren Modeln gleichzeitig sind, und daß die einen wie die andern von Goldschmieden ausgeführt wurden. Zunächst fällt bei verschiedenen dieser Künstler, namentlich beim »Meister des Kalvarienberges« und beim »Meister der Liebesgärten« die allgemeine Verwandtschaft auf in der Auffassung

Abb. 27. Bethlehemitischer Kindermord
Meister der Spielkarten

und Komposition wie in der überfüllten, bis an den oberen Rand gehenden Landschaft mit den kleinen Burgen und selbst in den Motiven. Es kommen aber unter ihren Stichen auch mehrere vor, die mit Modeln fast genau übereinstimmen. Soweit ich sie habe vergleichen können — das Berliner Kabinett enthält nur eine nicht sehr beträchtliche Zahl dieser Stiche, und die große Publikation von Max Lehrs ist ja noch nicht zur Hälfte vollendet, und zudem ist darin leider auf vollständige Wiedergabe aller Stiche verzichtet —, ist dies bei folgenden Stichen der Fall. Der »Kindermord« des »Meisters der Spielkarten« (L. 10, Abb. 27) [2]) gibt die beiden Gruppen der mit Kriegern um ihre

[1]) Volbach, Der hl. Georg 1917, Taf. IV b.

[2]) Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E.S., S. 31 Taf. 3.

Kinder ringenden Mütter sehr ähnlich wieder, wie sie sich in dem großen Model mit dem »Kindermord« (Taf. III, 8) finden, doch ist in diesem die Komposition vollständig. Dies sowie der Umstand, daß die Darstellung im Stich umgedreht ist und daß die Figuren linkshändig sich betätigen, macht es wohl zweifellos, daß der Stecher aus dem Model entlehnt hat, falls nicht beide Künstler nach einer dritten, verlorenen Vorlage arbeiteten. Die beiden

Abb. 28. Himmelfahrt der Maria Magdalena
Meister E. S.

badenden Frauen mit dem Narren (Taf. VII, 12) kommen ganz ähnlich wie im Model auch in einem Stich des »Meisters mit den Bandrollen« [1]) vor (hier mit lateinischer Beischrift), dem aber der überlegene Model sicher vorausging. Noch getreuer ist die Übereinstimmung von zwei Modeln mit einigen Stichen vom Meister E.S. Mit seinem Georg (L. 131, Abb. 8) stimmt der Abdruck eines Models an einer Kölner Feldflasche des XV. Jahrhunderts im Kölner Kunstgewerbemuseum [2]) (Abb. 7), von dem der Model selbst nicht mehr erhalten ist. Da der Abdruck in dem Pfeifenton roh ausgeführt ist, so ist ein Vergleich in bezug auf die künstlerische Qualität nicht möglich; auch in dieser derben Nachbildung erweist sich aber doch die Komposition im Rund als die glücklichere. Der

[1]) Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen Taf. I, 3.
[2]) von Falke, a. a. O. S. 42, Abb. 30.

Stich erscheint in den Ecken auffallend leer, und dies macht es wahrscheinlich, daß dem Meister eine runde Komposition als Vorbild diente. Fast genau übereinstimmend ist sodann der, leider nicht ganz vollständig erhaltene, Model, der die »Himmelfahrt der Maria Magdalena« darstellt (Taf. V, 5), mit dem Stich des Meisters E. S. (L. 169, Abb. 28). Hier ist die Komposition wieder umgekehrt; da aber sämtliche Engel, welche Magdalena aufwärts tragen, mit beiden Händen zugreifen, ist daraus kein Schluß zu ziehen. Die Faltenbildung im Model ist eckiger, die Zeichnung der Flügel zackiger, die nackte Gestalt der Heiligen ist schlanker, der Ausdruck lieblicher und naiver, die felsige Landschaft mit den Pflanzen und Vögeln ist knapper behandelt und mehr untergeordnet, so daß die Figur der Magdalena stärker zur Geltung kommt, die Komposition ist in das Rund trefflich hineingedacht. Der Charakter des Models, der einer der feinsten und spätesten ist, ist etwas altertümlicher, schlichter und kerniger als der Stich des Meisters E. S., den Max Geisberg in dessen mittlere Zeit, also um 1460, setzt. Es läge daher nahe, dem Model die Priorität zuzuerkennen und damit den Stich für eine Nachbildung danach zu erklären. Aber darf man einem Meister wie E. S. gegenüber ein solches Sakrileg aussprechen? Ein Ausweg wäre noch, daß beide Arbeiten, der Model sowohl wie der Kupferstich, vom Meister E. S. herrührten: war doch auch dieser treffliche Künstler sehr wahrscheinlich ein Rheinländer vom Ober- oder Mittelrhein (nach Geisberg ein Straßburger) und zugleich Goldschmied; es dürfte daher nicht wundernehmen, wenn einer oder der andere der spätesten Model von ihm geschnitten wäre, da wir diese gleichfalls als Arbeiten von Goldschmieden in Anspruch nehmen müssen.

Hoffentlich finden Forscher wie Lehrs und Geisberg, denen wir erst die genauere Kenntnis und die kritische Einordnung der zahlreichen namenlosen primitiven deutschen und niederländischen Stiche verdanken, noch weitere Beziehungen zu anderen der hier zusammengestellten Model. Dadurch, daß sich die Model mit Bestimmtheit als Arbeiten mittelrheinischer Künstler nachweisen lassen, würden solche näheren Beziehungen vielleicht auch Schlüsse auf die Herkunft oder das Arbeitsfeld einzelner dieser ältesten Stecher gestatten. So würde sich auch nach dieser Richtung eine weitere Erforschung dieses nach Zeit und Gegend der Entstehung sehr beschränkten Gebiets der deutschen Kleinkunst als lohnend erweisen. Gerade dadurch, daß sich diese Kunst ausnahmsweise auf den engen Kreis der nahe beieinander liegenden mittelrheinischen Städte und auch hier nur auf wenige Jahrzehnte festlegen läßt, daß aber das Gebiet ihrer Darstellungen ein so reichhaltiges, zum Teil sehr ungewöhnliches ist, erhält sie noch über ihren absoluten Kunstwert hinaus eine besondere Bedeutung und kann uns so zugleich für die Erforschung anderer Zweige der gleichzeitigen Kleinkunst, von denen uns nur spärliche Überreste erhalten sind, wertvollen Anhalt bieten.

Abb. 29. Tonmodel
München, Geh. Rat von Handl

VERZEICHNIS

DER ERHALTENEN TON- UND STEINMODEL UND DER DARAUS GEFERTIGTEN AUSFORMUNGEN[1])

Ortsverzeichnis

Antwerpen, Privatbesitz:
Christuskind mit Kreuz

Berlin, Kunstgewerbemuseum:
Verkündigung (Taf. II, 7)
Christus am Ölberg (Taf. II, 8)
Verspottung Christi (Taf. IV, 10)
Christus unter der Kelter (Taf. IV, 8)
Die heilige Sippe (Taf. II, 2)
Die heilige Sippe (Taf. II, 3)
Gründung der Kirche
Pelikan (Taf. VII, 11)
Phönix (Taf. VII, 8)
Liebespaare beim Mahl (Taf. VIII, 1)
Liebespaar am Amboß (Taf. VIII. 7)
Liebespaar am Jungbrunnen
Liebespaar mit Tod (Taf. VI, 5)
Frau im Garten (Taf. VII, 10)
Tabulettkrämer (Taf. VI, 2)
Auferstehung Christi. Tonrelief (Taf. VI, 3)

Kaiser-Friedrich-Museum:
Kreuzigung. Bronzeplakette (Abb. 1)
Abendmahl. Bleiplakette (Abb. 2)

Bingen, Privatbesitz:
Verkündigung (Taf. IV, 5)

Cöln, Kunstgewerbemuseum:
Fuchs den Gänsen predigend (Taf. VII, 9)
Hl. Brigitte. Papiermasse (Abb. 23)

Sammlung Schnütgen:
Abendmahl (Taf. II, 1)
Anbetung der Könige. Papiermasse (Abb. 19)

Darmstadt, Landesmuseum:
Anbetung der Könige (Taf. II, 5)
Kampf gegen die göttliche Liebe (Taf. VI, 8)

Frankfurt a. M., Historisches Museum:
Kindermord (Taf. V, 12)
Hl. Christophorus (Taf. V, 2)
Sechsseitiger Formwürfel (Taf. I, 7—12)
Nackte Frau mit Orgel (Taf. VIII, 6)
Liebespaar vor dem Bett (Taf. VIII, 11)
Hl. Familie in Ägypten. Tonrelief (Taf. VI, 6)
Kreuzigung. Tonrelief
Mönch und Frau. Formstein von 1523 (Abb. 22)

Friedberg, Museum:
Wurzel Jesse (Taf. V, 11)
Liebespaar am Jungbrunnen

Halle a. d. S., Städtisches Museum:
Tanz der Göttin Minne (Taf. VI, 7)

Karlsruhe, Altertumsmuseum:
Liebespaar vor dem Bett (Taf. VIII, 10)

Leipzig, Städtisches Museum:
Liebespaar in Umarmung (Taf. VIII, 2)

Sammlung Prof. F. Becker:
Verkündigung

Marburg a. d. L., Museum:
Anbetung der Könige. Tonrelief

Mainz, Städtisches Altertumsmuseum:
Kreuzigung (Taf. III, 5)
Krönung Marias (Taf. IV, 2)
Christuskind mit Kreuz (Taf. V, 1)
Gründung der Kirche (Taf. IV, 6)
Maria im hortus conclusus
Hl. Georg zu Pferd (Taf. IV, 1)
Hl. Maria Magdalena (Taf. V, 5)
Eremit und Jungfrau (Taf. VI, 1)
Nackte Frau mit Orgel (Taf. VIII, 8)
Liebespaar mit Tod (Taf. VI, 4)
Frau mit Narr (Taf. VII, 2)

Privatbesitz:
Krönung Marias (Taf. IV, 3)
Anbetung der Könige. Bronzeplakette

München, Im Besitz von Herrn Geh. Rat von Handl:
Kreuzigung (Abb. 29)
Figurenreiche Kreuzigung
Tod Mariä

[1]) Wo nichts anderes vermerkt: Tonmodel.

Nürnberg, Germanisches Museum:
Jüngstes Gericht (Taf. III, 9)
Hl. Hubertus (Taf. III, 3)
Parisurteil. Papiermasse (Abb. 3)
Maria im hortus conclusus. Zinnmodel (Taf. IV, 4)

Sürth bei Cöln, Sammlung Lückger:
Darstellung im Tempel (Taf. IV, 9)
Christuskind mit Leidenswerkzeugen
Christuskind mit Engeln (Taf. V, 6)
Liebespaar im Garten (Taf. VIII, 12)

Trier, Provinzialmuseum:
Kreuzigung
Christuskind mit Engeln (Taf. V, 10)
Dreifaltigkeit mit Leidenswerkzeugen (Taf. V, 8)
Dreifaltigkeit (Taf. III, 4)
Hl. Brigitte (Taf. V, 3)
Kampf vor der Minneburg
Waldmenschenfamilie (Taf. VII, 4)

Utrecht, Diözesanmuseum:
Auferstehung Christi. Tonrelief

Wien, Hofmuseum:
Kampf vor der Minneburg (Taf. VII, 4)

Sammlung Figdor:
Urteil Salomos (Taf. V, 7)
Kindermord (Taf. III, 8)
Kreuzigung (Taf. III, 1)
Kreuzigung (Taf. III, 6)
Maria im hortus conclusus
Maria im hortus conclusus und Parisurteil. Bronzeplakette (Abb. 10)
Hl. Sebastian (Taf. III, 7)
Rhombenwürfel mit 6 Darstellungen (Taf. I, 1—6)
Parisurteil
Tanz der Göttin Minne
Liebespaar am Jungbrunnen (Taf. VII, 3)
Liebespaar am Jungbrunnen
Nackte Frau mit Orgel
Nackte Frau mit Tod (Taf. VII, 1)
Badende Frauen mit Narren (Taf. VII, 12)
Wer kauft Liebesgötter? (Taf. VIII, 5)
Liebespaar vor dem Bett (1533) (Abb. 6)
Gelehrter mit Tod (Abb. 4)
Erweckung des Jünglings von Naïm (1581) (Abb. 9)
Hl. Brigitte. Papiermasse

Sammlung Walcher von Moltheim:
Letztes Abendmahl
Bronzeplakette

Wiesbaden, Nassauisches Landesmuseum:
Urteil Salomos
Anbetung der Könige (Taf. II, 4)
Allegorie (Taf. IV, 7)
Hl. Hubertus
Liebespaar am Ziehbrunnen (Taf. VIII, 9)
Musizierendes Paar (Taf. VIII, 3)
Dreifaltigkeit. Bronzeplakette

Zürich, Landesmuseum:
Parisurteil (Taf. VII, 5)
Nackte Frau mit Orgel (Taf. VIII, 4)

Besitzer unbekannt. Nur im Ausguß erhalten:
Urteil des Salomo. Gipsausguß in Mainz, Altertumsmuseum
Kreuzigung. Gipsausguß in Nürnberg, Nationalmuseum
Maria in der Glorie. Gipsausguß in Düsseldorf, Gewerbemuseum (Taf. II, 6)
Tod Marias. Gipsausguß in Düsseldorf, Gewerbemuseum (Taf. V, 9)
Christuskind. Gipsausguß in Düsseldorf, Gewerbemuseum (Taf. V, 4)
Hl. Hubertus. Gipsausguß in Mainz, Altertumsmuseum
Liebespaar beim Brettspiel. Abb. Bonner Jahrb. 1876, Taf. IV, 2 (Abb. 7)
Nackte Frau mit Tod. Gipsausguß in Düsseldorf, Gewerbemuseum (Taf. VII, 6)

Reliefs auf Glocken

Amern:
Vielfigurige Kreuzigung.

Außerteichen (Kärnten):
Anbetung der Könige (Abb. 13)
Allegorie auf die Gründung der Kirche

Bisperode:
Christus unter der Kelter (Abb. 11)

Derichsweiler:
Kreuzigung (Abb. 16)

Frimmersdorf:
Kreuzigung (Abb. 15)

Kahla:
Maria im hortus conclusus

Laibach:
Dreifaltigkeit

München-Gladbach:
Kreuzigung

Rheinbreitbach:
Kreuztragung (Abb. 14)

Rubešc:
Kreuzigung

Süchteln:
Vielfigurige Kreuzigung

Reliefs auf Keramik

Cöln, Kunstgewerbemuseum:
Hl. Georg (Abb. 17)

München, Nationalmuseum:
Anbetung der Könige
Maria im hortus conclusus

Verzeichnis der Darstellungen

Religiöse Darstellungen

1. Urteil des Salomo

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 1743. Dm. 10,1 cm. (Die Form: Dm. 11 cm, Dicke 0,7 cm[1]).) Früher Gimbel, Baden-Baden. (Taf. V, 7)

Wiesbaden, Nassauisches Landesmuseum. Inv. 11606. Dm. 10,5 cm. Der wulstartige Rand fehlt. Sonst übereinstimmend mit dem vorigen Model

Besitzer unbekannt. Dm. 10,6 cm. Unscharfe Form. Ausguß in Mainz, Altertumsmuseum

2. Verkündigung

Berlin, Kunstgewerbemuseum. Inv. 76201 H. 9,8 cm, Br. 7,4 cm. Früher Sammlung Dornbusch. Der von links sich nahende Engel mit Schriftband: »(ecce) ancilla dn̄i . Bonner Jahrb. 1876, S. 127 (Taf. II, 7)

3. Verkündigung

Bingen, Privatbesitz. Dm. 7,1 cm (Die Form: Dm. 8,5 cm). Das Spruchband ohne Inschrift (Taf. IV, 5)

Leipzig, Sammlung Prof. F. Becker. Dm. 5,3 cm. (Die Form: Dm. 5,9 cm.) Aus der Fulda bei Cassel. Mit dem Model in Bingen vollständig übereinstimmend. Die Form nur etwas unschärfer

3A. Geburt Christi

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Dm. 8,4 cm. Relief in Papiermasse von einem Altar um 1530 wie Nr. 5a (Abb. 30)

4. Anbetung der Könige

Wiesbaden, Nassauisches Landesmuseum. Inv. 11607. Dm. 12,4 cm. Die Form am untern Rande beschädigt. (Taf. II, 4)

5. Anbetung der Könige

Darmstadt, Landesmuseum. Dm. 9 cm

Vgl. für verwandte Plastik: Back, Mittelrhein. Kunst, Taf. XXXV und Voege, Beschr. der Bildw. Nr. 66 (Taf. II, 5)

Marburg, Sammlung. Tonrelief, Dm. 14 cm, Dicke 0,2 cm. Sehr abgerieben, am Rande Stücke ausgebrochen.

Mainz, Privatbesitz. Bronzeplakette, Dm. etwa 6,3 cm. Unscharfer Guß. Die wulstförmige Randbegrenzung mit Ranken verziert

5A. Anbetung der Könige

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Relief in Papiermasse, Dm. 10,1 cm. Übereinstimmend mit dem Glockenrelief (Abb. 13) in Außerteichen (Abb. 30)

6. Darstellung im Tempel

Sürth, Sammlung Lückger. H. 6,8 cm, Br. 6,7 cm. Die Form links unten beschädigt (Taf. IV, 9)

7. Kindermord

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 2021. Dm. 13,2 cm. (Die Form: Dm. 15,4 cm.) An der Seitenlehne des Thrones ein später zugefügtes Dürermonogramm. Die Frauen und Knechte teilweise kopiert auf einem Stich des Meisters der Spielkarten (Abb. 27) (M. Lehrs, a. a. O. I, S. 77, Nr. 10) (Taf. III, 8)

8. Kindermord

Frankfurt, Historisches Museum. Inv. X 20, 668. H. 7,8 cm. Über Herodes ein Spruchband: »Kain Kong sal uber mich werden uf deser erdn«. Die rechte Seite abgebrochen (Taf. V, 12)

9. Die heilige Familie in Ägypten

Frankfurt, Historisches Museum. Tonrelief. Inv. 10708. Dm. 14 cm. Aus Geisenheim (Taf. VI, 6)

[1]) Die Maße sind stets nach der Ausformung mit der Einrahmung angegeben, aber ohne den äußeren flachen Rand.

10. Das letzte Abendmahl

Köln, Sammlung Schnütgen. H. 8,3 cm, Br. 11,9 cm. (Die Form: H. 10,9 cm, Br. 14,6 cm.) Frauberger, Illustr. Katalog der Abgüsse der Düsseldorfer Gewerbesammlung, Taf. 87, Nr. 1077 (Taf. II, 1)

11. Das letzte Abendmahl

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Bleiplakette. Inv. 5902. Dm. 8,3 cm. Auf der Rückseite die später eingekratzte Jahreszahl 1480. v. Bode, Amtl. Berichte XXXII, S. 127 (Abb. 2)

Wien, Sammlung Moltheim. Bronzeplakette, Dm. 7,9 cm. Braun, E. W. Die deutschen Renaissanceplaketten der Sammlung A. Walcher Ritter von Moltheim in Wien. Nr. 3, Taf. III

Venedig, Dogenpalast. Vergoldete Bronzeplakette. Braun, a. a. O. Nr. 3

12. Christus am Ölberg

Berlin, Kunstgewerbemuseum. Inv. 76203. H. 7,8 cm, Br. 8,1 cm. (Die Form: H. 10 cm, Br. 10,1 cm.) Aus der Sammlung Dornbusch. Auf der Rückseite eine eingeritzte Marke. Dornbusch, Bonner Jahrb. 1876, S. 127 (Taf. II, 8)

13. Christus am Ölberg

Wien, Sammlung Figdor. Christus ohne Apostel. Von dem rhombenförmigen Würfel Inv. 1602. H. 11 cm, Br. 6,5 cm (Taf. I, 4)

14. Dornenkrönung

Berlin, Kunstgewerbemuseum. Inv. 76202 H. 7,9 cm, Br. 7,9 cm. (Die Form: H. 9 cm, Br. 9,2 cm.) Aus der Sammlung Dornbusch. Nach Dornbusch, Bonner Jahrb. 1876, S. 127, Taf. IV, 3, von demselben Meister wie »Christus am Ölberg« (Nr. 12). Frauberger, a. a. O. Taf. 87, Nr. 1067 (Taf. IV, 10)

15. Der Gekreuzigte mit Maria und Johannes

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 1834. Steinform. Früher W. J. Mercken, Aachen. H. 10,4 cm, Br. 7,4 cm. (Die Form: H. 12,2 cm, Br. 8,8 cm, Dicke 5,1 cm.) (Taf. III, 6)

16. Kreuzigung ohne Schächer

Frankfurt, Historisches Museum. X 633. H. 7,4 cm, Br. 7,8 cm. Formstein mit dem Wappen der Familie Glauburg. (Taf. I, 8)

17. Kreuzigung mit 6 Personen

Mainz, Städtisches Altertumsmuseum. Dm. 9,6 cm. Auf dem Schriftband links vom Kreuz Christi: »vere filius dei erat« (Taf. III, 5)

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Bronzeplakette. Dm. 9,3 cm. Inv. 1563. Dem Mainzer Stück völlig gleich bis auf das einfacher gewordene Schriftband mit undeutlicher Inschrift und dem umgekehrt gerichteten Fahnenwimpel. Voege, a. a. O. Nr. 527, Taf. VIII (Abb. 1)

18. Figurenreiche Kreuzigung

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 1811. Dm. 12,1 cm. (Die Form: Dm. 13,5 cm.) Früher E. Wolter, Baden-Baden. Auf dem Ausguß der Form im Germanischen Museum in Nürnberg (Pl. K. 939) A. Heer in Stuttgart als Besitzer verzeichnet. Schriftband rechts vom Kreuz: »hic filius dei erat«. Als Medaillon auf einer Glocke von 1629 in Rubešc bei Kastar. Dm. etwa 8,5 cm, A. Gnirs, Alte und neue Kirchenglocken. Abb. 224, S. 153, in Amern-St. Georg. Glocke von 1476 (E. Renard, Von alten rheinischen Glocken 1918. Taf. II), und in Süchteln, Glocke von 1462. Renard, a. a. O. Abb. 29. (Taf. III, 1)

Trier, Provinzialmuseum. G. 302. Gelbbrauner Ton. Dm. etwa 11,5 cm. (Die Form: Dm. etwa 14 cm, Dicke 1,2 cm.) Die rechte Seite abgebrochen. Dem Exemplar der Sammlung Figdor, Wien völlig gleich bis auf die Masse

München, Geh. Rat v. Handl. Dm. 11,2 cm. Die Form aus dem säkularisierten Frauenkloster vom hl. Grabe in Bamberg, in dem die Nonnen die Ausdrücke in Wachs als Mittelstücke für Reliquientafeln in Filigran gefaßt verwandten. (Frdl. Mitt. von Herrn Geh. Rat von Handl, München)

Frankfurt, Historisches Museum. Tonrelief. Sehr unscharfe Ausformung. Inv. 16322. Dm. 11,2 cm. Den beiden vorigen Stücken gleich. Auf der Rückseite Spuren gelber Glasur

Besitzer unbekannt. Dm. 10,2 cm. Nach dem Ausguß in Nürnberg, Germanisches Museum, bei C. Fr. Alt in Nürnberg. Den vorigen Stücken gleich

19. Kreuzigung mit Engel und Teufel
München, Geh. Rat von Handl. H. 10,1 cm, Br. 6,8 cm. Rechteckig. Vere filius dei erat.« Auf der Kreuztafel: »INRI«. Aus dem ehem. Kloster zum heiligen Grabe in Bamberg. Vgl. die Anm. zu der Kreuzigung Nr. 18c (Abb. 29)

20. Auferstehung Christi
Berlin, Kunstgewerbemuseum. Tonrelief. Inv. K. 2392. Dm. 10,1 cm, Dicke 0,4 cm. Pfeifenton. Teilweise vergoldet. Ohne Rand (Taf. VI, 3)
Utrecht, Diözesanmuseum. Dasselbe Relief in unschärferer Ausformung. Mit Farbspuren und Rand. Dornbusch, a. a. O. S. 124

21. Maria in der Glorie
Besitzer unbekannt. H. 8,1 cm, Br. 8,2 cm. Frauberger, a. a. O. Taf. 87, Nr. 1078 (Taf. II, 6)

22. Tod Maria
München, Geh. Rat von Handl. Dm. 9,7 cm. Aus dem ehem. Frauenkloster zum heiligen Grabe in Bamberg. Vgl. die Anm. zur Kreuzigung Nr. 18c
Besitzer unbekannt. Dm. etwa 10 cm. Frauberger, a. a. O. Taf. 87, Nr. 1075 (Taf. V, 9)

23. Krönung Marias
Mainz, Städtisches Altertumsmuseum. Inv. Pl. 329. Dm. 8,3 cm. (Die Form: Dm. 9,2 cm.) Gefunden bei Nierstein. An dem unteren Rande ein Stück ausgebrochen. Die Rückseite mit dem hl. Georg zu Pferd (Nr. 46) (Taf. IV, 2)

24. Krönung Marias
Mainz, Privatbesitz. Dm. etwa 4,5 cm. Die rechte Hälfte ausgebrochen. Gef. 1885 am Nordportal des Mainzer Domes; ehem. im Besitz von Prälat F. Schneider (Taf. IV, 3)

25. Jüngstes Gericht
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Dm. 12,8 cm. Rechts unten die Verdammten, links die Seligen (Taf. III, 9)

26. Christuskind mit Leidenswerkzeugen
Mainz, Städtisches Altertumsmuseum. Pl. 334. Dm. 7,6 cm. (Die Form: Dm. 9,2 cm.) Spruchband: »ine namen jhesus beugen sich alle Knye....« Phil. II, 10. Verwandt das Schrotblatt in Paris, Bibl. nat. (Schreiber 2450). Heitz, Neujahrswünsche des XV. Jahrhunderts, 1899, Nr. 16 (Taf. V, 1)
Antwerpen, Privatbesitz. Dm. 8,5 cm. Völlig mit dem Mainzer Stücke übereinstimmend. Schnütgen, Zeitschr. f. christl. Kunst 1910, Abb. S. 313
Sürth, Sammlung Lückger. Die untere Hälfte abgebrochen. Dm. etwa 7,5 cm. Sehr scharfe Form, der vorigen gleich

27. Nacktes Christuskind mit Engeln
Trier, Provinzialmuseum. P. M. 5804. Gelbroter Ton. Dm. 8,3 cm. Die linke Seite abgebrochen, worauf wahrscheinlich ein zweiter Engel (Taf. V, 10)

28. Nacktes Christuskind mit der Weltkugel
Besitzer unbekannt. H. etwa 9,5 cm, Br. etwa 6,6 cm. Der Engel über Christus mit dem Schriftband: Gloria in excelsis deo.« Der untere: et in terra pax hominibus bonae (voluntatis) . Frauberger, a. a. O. Taf. 87, Nr. 1076 (Taf. V, 4)

29. Nacktes Christuskind zwischen 2 Engeln
Sürth, Sammlung Lückger. H. 6,8 cm, Br. 5 cm. (Die Form: H. 8,6 cm.) Auf dem Schriftband »ihes(us) . Der Ornamentrand auf der rechten Seite der Form zeigt einen Doppelschlag. Auf der Rückseite ein die Ecken verbindendes Kreuz. (Taf. V, 6)

30. Nacktes Christuskind mit der Weltkugel
Wien, Sammlung Figdor. Pech mit Tonerde. Seite von dem Rhombenwürfel Inv. 1602a. H. 11,2 cm, Br. 6,7 cm. (Taf. I, 5)

31. Dreifaltigkeit mit Leidenswerkzeugen
Trier, Provinzialmuseum. G. 297a. H. 9,9 cm, Br. 6,2 cm. (Die Form: H. 11 cm, Br. 7 cm, Dicke 2 cm.) Gelbweißer Ton. Links anscheinend eine Darstellung des heiligen Rockes, was für eine Entstehung der Form in Trier, dem Aufbewahrungsort dieser Reliquie, sprechen könnte (Taf. V, 8)

32. Dreifaltigkeit
Trier, Provinzialmuseum. G. 339. Dm. 11,7 cm. »pater et filius — deus est pater — deus est filius — deus est spiritus sanctus — filius est spiritus sanctus — spiritus sanctus est pater — simplex unitas — beata trinitas ... gramaton — emanuel trynis in personis tamen unus.« Eine späte Ausformung in Bronze in Wiesbaden, Nassauisches Landesmuseum. Dm. 8,9 cm (Taf. III, 4)

33. Dreifaltigkeit

Frankfurt, Historisches Museum. Inv. F 1938. H. 4,5 cm, Br. 4,3 cm. Nur die 3 zu einem vereinigten Köpfe. »Pater et filius et spiritus.« Eine Wiederholung auf einem Glockenrelief in Laibach, Bergner, Handbuch der kirchl. Kunstaltert. in Deutschland, S. 541, Fig. 456, und in Gudersleben, Prov. Sachsen (Taf. III, 2)

34. Heilige Sippe

Berlin, Kunstgewerbemuseum. Inv. K. 2387. Dm. 10,4 cm. (Die Form: Dm. 11,6 cm.) Auf der Rückseite eine eingeritzte Marke. Die einzelnen Personen durch Beischriften und Schriftbänder gekennzeichnet: »Maria Salome — Joachim — Anna — Cleophas — Maria Cleophe — Johes evangelista — Jacobs minor — Jhesus cristus — Jacobs maior — Judas cacheus« (Taf. II, 2)

35. Heilige Sippe

Berlin, Kunstgewerbemuseum. Inv. 86166. Dm. 11,2 cm. (Die Form Dm. 12,8 cm.) Dem vorigen Relief (Nr. 34) sehr nahestehend. Die musizierenden Engel sind unter die Szene gesetzt. An ihre Stelle treten zwei Engel mit dem Schriftband: »gloria in excelsis deo.« Die Kinder bezeichnet als: »Johes evangelista — Jacobs minor — ihesus cristus — Jacobs maior — Symon — Judas Cacheus« (Taf. II, 3)

Allegorische Darstellungen

36. Christus unter der Kelter

Berlin, Kunstgewerbemuseum. Inv. 86165. H. 8,7 cm, Br. 8,5 cm. (Die Form: H. 10,1 cm, Br. 10,2 cm.) Auf den Schriftbändern: »allein han ich die kelter getredē un̄ waz neman der — (Jesaias 63,2) der get schone — der komet von eben — myn liebe ist glancz und rot«. Eine genaue Wiederholung als Glockenrelief in Bisperode, Kr. Holzminden, um 1540. (Abb. 11) Bau- und Kunstdenkm. des Hzgt. Braunschweig IV, S. 237 (Taf. IV, 8)

37. Wurzel Jesse

Friedberg, Städtische Sammlung. Dm. etwa 13 cm. Gefunden in Nieder-Roßbach bei Friedberg. Die linke Seite abgebrochen. Von einer Figur rechts von Abraham ist nur noch ein Arm und ein Teil des Gewandes erhalten. Links Inschrift »Jesse«. Zur Ikonographie s. Rev. de l'art chrét. 4. 1860. S. 49 ff. (Taf. V, 11)

38. Gründung der Kirche

Mainz, Städtisches Altertumsmuseum. Dm. 12,2 cm. Neben dem Kreuz steht rechts Maria »Maria fecundat«. Links Joseph: »pater umificat«. Die Allegorie ist auf die Erlösung und die Gründung der Kirche zu deuten. Eine spätere Nachformung auf einer Glocke in Außerteichen. Dm. etwa 9 cm, zusammen mit einer Anbetung (Abb. 13). Gnirs, Alte und neue Kirchenglocken, S. 19, Fig. 8 (Taf. IV, 6)

Berlin, Kunstgewerbemuseum. Inv. 2391. Die Form: Dm. 13,6 cm

39. Maria im hortus conclusus

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 1689. Dm. 11,4 cm. (Die Form: Dm. 13 cm.) Rechts ein Stück abgebrochen. Maria sitzt im hortus conclusus mit dem Einhorn, dem Symbol der Keuschheit, im Schoß. Vor der Pforte steht Gabriel. Auf dem Schriftband an seinem Horn: »av(e) gratia plena dn̄s tecum«. Als Hunde führt er an der Leine: Pax, veritas, iustitia und misericordia (s. Psalm 84). Die anderen Gegenstände im Garten sind symbolisch auf Maria zu beziehen und dem Hohen Lied Salomos und der lauretanischen Litanei entnommen. Der Turm: »Porta coeli«. Bundeslade: »virga Aron«. Der brennende Dornstrauch: »Rubus mysis«. Das Gefäß mit Manna: »Urna aurea«. Brunnen: »fons lingua«. Die Darstellung ist sehr häufig. Siehe L. Germain, La chasse à la cicorne et l'immaculée conception 1896 Nancy. Stickerei in Bregenz, s. Mitt. der K. K. Zentralkommiss. 1899, S. 118. Stickerei in Oberlahnstein. Schneider, Rev. de l'art chrét. XXXI, 1888, S. 16, Pl. III. Stickerei in Aargau. Schrotblatt, Paris. Bibl. nat. Bouchot, Les 200 incunables Nr. 145. Ausdruck in Papiermasse auf einem Altar im Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 30). Siehe ferner Rev. de l'art chrét. 1889, S. 505 und v. d. Gabelentz, Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. 1913, S. 216 mit Lit.

Mainz, Städtisches Altertumsmuseum. Inv. 351. Dm. etwa 13,2 cm. (Die Form: H. 15,5 cm, Br. 10,3 cm.) Die linke Seite abgebrochen. Gefunden 1897 in der alten Krone. Sehr flauer Abdruck

Wien, Sammlung Figdor, Bronzeplakette Inv. 1548. Dm. 11,8 cm. Früher Sammlung Spitzer. Abb. Molinier, Les plaquettes 1886 II, Nr. 710, S. 179. Walcher von Moltheim, Die Darstellungen der mystischen Einhornjagd in der Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts. Kunst und Kunsthandwerk X, 1907, S. 635. Abb. S. 637. Von Bode, Amtliche Berichte XXXVIII, 1917, S. 326. Kollektion Spitzer, Katalog II, S. 10, Taf. XLIII, Nr. 1573. Die gleiche Darstellung ferner auf einem Bronzekessel der Sammlung Figdor. (Abb. 12.) Walcher von Moltheim, a. a. O. Abb. S. 645, einem Glockenrelief in Kahla (Bergner, Handbuch der kirchl. Kunstdenkmäler in Deutschland. Fig. 458) und auf einem Krugrelief in München, Nationalmuseum (v. Falke, Rhein. Steinzeug I. S. 95)

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Form aus Zinn. Dm. 11,2 cm. Walcher von Moltheim, a. a. O. Abb. S. 643. Übereinstimmend mit den vorhergehenden Darstellungen (Taf. IV, 4)

40. Zwiegespräch mit einer Tugend

Wiesbaden, Nassauisches Landesmuseum. Inv. 11605. Dm. 13,5 cm. Die von rechts heranreitende Frau mit dem durch Figuren und Tiere unterbrochenen Schriftband: »Wer durch al din wirdkeit dar nach der . . . . fruntlich dreh und trage . . . .« Die Antwort der sitzenden geflügelten Frau (Tugend?) ist unleserlich: »du salt b . . h de . . .« (Taf. IV, 7)

41. Kampf gegen die göttliche Liebe

Darmstadt, Landesmuseum. Dm 8,3 cm. Zwei Teufel schießen auf Herzen, von denen unter dem Segen von Gottvater eine Verbindung zu Gegenständen geht, die auf der Erde sich befinden: Pferd, Warenballen, Geldsack, Mandoline, Orgel, Frau (»Macht«?) und Brettspiel, anscheinend den Symbolen der Weltfreude, die durch die göttliche Liebe geläutert werden sollen, wogegen die Teufel ankämpfen (Taf. VI, 8)

42. Pelikan

Berlin, Kunstgewerbemuseum. Aus der Sammlung Dornbusch. Inv. 76,1. Br. 7 cm, H. 4,2 cm. (Die Form: H. 5,2 cm, Br. 7,5 cm.) Gefunden in Siegburg. Der äußere Rand erhöht. Cruor cord(is) nos red (emit) Symbolisch für die Liebe Christi. Dornbusch, a. a. O. Taf. IV, 5. Frauberger, a. a. O. Taf. 87, Nr. 1073 (Taf. VII, 11)

43. Phönix

Berlin, Kunstgewerbemuseum, aus der Sammlung Dornbusch. Inv. 76,3. H. 6,9 cm, Br. 5,7 cm. (Die Form: H. 7,4 cm, Br. 4,5 cm.) Der äußere Rand erhöht. Der verbrennende und dann aus seiner Asche wieder verjüngt sich erhebende Phönix als Symbol der Auferstehung. Dornbusch, a. a. O. S. 127, Taf. IV, 4. Frauberger, a. a. O. Taf. 87, Nr. 1074 (Taf. VII, 8)

Heiligendarstellungen

44. Hl. Johannes der Täufer

Frankfurt, Historisches Museum. Inv. X, 631. Seite des Formsteins mit dem Wappen der Familie Glauburg. H. 7,4 cm, Br. 6,6 cm. Schriftband: »ecce agnus dei« (Taf. I, 10)

45. Hl. Michael

Frankfurt, Historisches Museum. Inv. X, 632. Von dem Formstein wie der Johannes (Nr. 44). H. 7,5 cm, Br. 6,9 cm (Taf. I, 12)

46. Hl. Georg zu Pferd

Mainz, Städtisches Altertumsmuseum. Inv. Pl. 329. Dm. 9,2 cm. Gefunden bei Nierstein. Rückseite der Form mit der Krönung Marias (Nr. 23). Verwandt ein etwas späterer Teigdruck des Germanischen Museums, Nürnberg. (Schreiber 2844) Volbach, Der hl. Georg 1917, S. 67, Taf. IV, a (Taf. IV, 1)

47. Hl. Georg zu Fuß

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 1602. Seite des rhombenförmigen Formsteins. H. 15,5 cm, Br. 6,7 cm (Taf. I, 2)

48. Hl. Hubertus

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Dm. 10,6 cm. Dornbusch, a. a. O. S. 127, Taf. VII, 16 (Taf. III, 3)

Wiesbaden, Nassauisches Landesmuseum. Inv. 14873. Dm. 9,9 cm. Gefunden in Zorn. Die Umrahmung durch eine Punktreihe. Flauer Ausdruck

Besitzer unbekannt. Dm. etwa 10,7 cm. Ein Ausguß in Mainz, Städtisches Altertumsmuseum. Von der rechten Seite ein Stück mit dem Pferd des Heiligen und den Türmen des Schlosses abgebrochen. Als Ausdruck in Papiermasse auf einem Altar im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 30)

49. Hl. Brigitte

Trier, Provinzialmuseum. G. 338. Dm. 11,3 cm. (Die Form: 11,7 cm, Dicke 1 cm.) Gelbweißer Ton. Auf dem Heiligenschein »Sta. Brigitta«. Der kniende Kanonikus mit dem Schriftband: »pater q(ui es in)celis sancti(ficetur) nomen(tuum)«. — Als Ausdruck in Papiermasse mit hinzugefügten Donatoren und Wappen in Köln, Kunstgewerbemuseum (Abb. 23) und Wien, Sammlung Figdor. Frauberger, a. a. O. Taf. 87, Nr. 1079 (Taf. V, 3)

50. Hl. Christophorus

Frankfurt, Historisches Museum. Inv. X, 18, 520. Poröser Ton. Aus Oberursel. H. 8,7 cm, Br. 5,7 cm (Taf. V, 2)

51. Martyrium des hl. Sebastian

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 4718. Aus dem Kunsthandel. Dm. 10 cm (Taf. III, 7)

52. Himmelfahrt der hl. Maria Magdalena

Mainz, Städtisches Altertumsmuseum. Pl. 336. Gefunden in dem Bahnerhofe. Dm. etwa 11,8 cm. (Die Form: H. 14 cm, Br. 8,7 cm.) Rötlicher Ton. Die linke Seite abgebrochen. Auf dem Heiligenschein »Magda(lena)«. Umgekehrt in der Anordnung wie der Stich des Meisters E. S. (Abb. 28), Lehrs, a. a. O. II. S. 239. Nr. 169 (Taf. V, 5)

Profane Darstellungen

53. Urteil des Paris

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 895. Dm. 12,5 cm. Früher Fürst Fugger, Augsburg. Unscharfe Form. Über dem liegenden Ritter »Paris«. Der ihn mit dem Stab berührende Mann »Mercurius«. Neben diesem die drei ihre Vorzüge preisenden Göttinnen »Venus«, »Juno« und »Pallas«; Lehrs, Rep. f. Kw. XIV, S. 16, Nr. 17. Von Bode, Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen XXXVIII, 1917, S. 326. Ähnlich ein Stich des Meisters der Bandrollen. P. II, 24, 44. Lehrs, Der Meister der Bandrollen, Taf. III

Zürich, Landesmuseum. Dm. 14,6 cm. Sehr scharfe Form. Dem Exemplar bei Figdor gleich, nur größer (Taf. VII, 5)

Wien, Sammlung Figdor. Bronzeplakette. Inv. 1548. Dem vorigen Stück gleich, doch ohne Inschriften. Rückseite Maria im hortus conclusus mit dem Einhorn. (Nr.39c) Litt. s. dort. Molinier, a. a. O. 710, S. 178

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Relief aus Papiermasse auf dem Deckel eines Holzkastens. Mit Spuren alter Bemalung. Hefner-Alteneck, Trachten, Taf. 396 (Abb. 3)

54. Der Eremit und die Jungfrau

Mainz, Städt. Museum. Pl. 345. Dm. 8,3 cm. Gelb-weißer Ton. untruwe hait mir so we gedan daz ich..mag gestan (Frau), min hūdeli vort bel nicht ich leben daz.. not geschucht« (Hund), jonfrauwe reyn truwe findet....e aleyn« (Mönch) (Taf. IV, 1)

55. Kampf vor der Minneburg

Trier, Provinzialmuseum. Inv. G. 303. Gelb-weißer Ton. Dm. 7,4 cm. (Die Form: Dm. 8,3 cm, Dicke 2,7 cm.) In der Minneburg eine Frau mit dem Schriftband: »Fechtend umb das Krentzelin«

Wien, Hofmuseum. Gefunden 1876 in Rom, Pal. di Venezia, zusammen mit der Tonform für eine donatelleske Plakette und einer Gedenkmünze auf Paul II. von 1465. Dm. 6,6 cm. Die in Trier über dem Knopfornament liegende Randerhöhung fehlt hier. Sonst gleich (Taf. VII, 4)

56. Liebespaare beim Mahl

Berlin, Kunstgewerbemuseum. Inv. 86167. Dm. 7,7 cm (Form Dm. 8,7 cm) (Taf. VIII, 1)

57. Tanz der Göttin Minne

Halle, Städtisches Museum. Dm. 7,4 cm (Taf. VI, 7)

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 3435. Dm. 7,5 cm. (Die Form: Dm. 8,3 cm.) Früher Sammlung Garthe, dann Thewalt, Köln, Versteigerung Lempertz 1903, Nr. 251, S. 19. Dornbusch, a. a. O. S. 126, Taf. IV, 1. Enlart, Bull. et mém. de la soc. nat. des Ant. de France 1908, S. 23. Frauberger, a. a. O. Taf. 96, Nr. 1235

58. Liebespaar lustwandelnd

Frankfurt, Historisches Museum. Inv. X,634. H. 7,4 cm, Br. 7,6 cm. An dem Formstein mit dem Wappen der Familie Glauburg. Die Ecken beschädigt. Frau mit Schriftband: gar selig frauwe dogenlich (?) truwe ist wyslich.« ich jagen.... wo sal ich (Taf. I, 11)

59. Liebespaar am Amboß

Berlin, Kunstgewerbemuseum. Inv. 76200. H. 5,9 cm, Br. 5,8 cm. Der Rand erhöht. Gefunden in Siegburg. Jüngling: (ach der) iamerliche smerczen den ir myr dut in myme herzen. Jungfrau: »vngetruwe hercze dut man soliche smercze.« Dornbusch, a. a. O. S. 122, v. Falke, Das rheinische Steinzeug I, Abb. 57 (Taf. VIII, 7)

60. Liebespaar beim Brettspiel

Besitzer unbekannt. Früher Sammlung Dornbusch. ach wie fast — bin ich von ewer frawen belast. »din wol ge... hat dich... Dornbusch, a. a. O. S. 126, Taf. IV, 2 (Abb. 7)

61. Liebespaar am Jungbrunnen

Berlin, Kunstgewerbemuseum. Inv. K. 2390 Dm. 9,8 cm. (Form: Dm. 11,5 cm.) du selic frawe war wollent ir — anno — in daz bat is myn begir

Friedberg, Städtische Sammlung. Dm. 9 cm. Gefunden in Friedberg. Der vorigen Form gleich

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 735. Dm. 9,8 cm. (Form: Dm. 11,2 cm.) Früher Sammlung Thewalt, Köln (Taf. VII, 3)

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 1291. Dm. 8,9 cm. (Form: Dm. 10,5 cm.) Flauere Nachformung. Sonst den vorigen Stücken gleich

62. Liebespaar musizierend

Wiesbaden, Nassauisches Landesmuseum. Inv. 11931. Dm. 7,3 cm. gedenken ich (?) scoll... nach mir wil nv syn herze (?) gedenke (Taf. VIII, 3)

3. Orgelspielende Frau

Frankfurt, Historisches Museum. Inv. X, 192, 03. H. 9 cm (Taf. VIII, 6)

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 1808. L. 9,2 cm, Br. 5,2 cm. (Form: H. 10,5 cm, Br. 6 cm.) Zum Unterschied mit dem Frankfurter Relief das rechte Bein gerade ausstreckend. Außerdem nur eine Reihe von 10 Orgelpfeifen erkennbar, während dort je 5 Stück hintereinander. Hinzugefügt ein Spruchband »wol (?) er mit freuden

Zürich, Landesmuseum. H. 9,8 cm. Schärfer wie das Exemplar bei Figdor, sonst diesem gleich (Taf. VIII, 4)

Mainz, Städtisches Altertumsmuseum. Pl. 347. H. 6,6 cm, Br. 5,4 cm. (Form: Br. 7 cm, H. 8,2 cm.) Gefunden an der ehemaligen Schloßkaserne. Die Frau hier auf einem Tuch mit übergeschlagenen Beinen sitzend. Die Orgel, wie in Frankfurt, mit je 5 hintereinander angeordneten Pfeifen. »Horet eben zu (Taf. VIII, 8)

64. Liebespaar vom Tode überrascht

Berlin, Kunstgewerbemuseum. Inv. K. 2393. Dm. 7,3 cm. (Form: Dm. 8,5 cm.) »dodt habe do din gemach wir wolle leben manchen dag — ich bin wol getan und leben lange sunder wan — lange leben ist dir nit zu willen gegeben (Taf. VI, 5)

Mainz, Städtisches Altertumsmuseum. Inv. Pl. 331. Dm. 6,6 cm. (Form: Dm. 7,8 cm.) Fast gleich. Der Jüngling mit Turban. Die Schriftbänder nicht wie in Berlin am Boden zu Füßen des Paares: Dode habe din gemach wir wollen lebē manchen dag« — ich bi(n) wol getā un lebe lange sūder wan — lange lebe ist dir nit zu wille geben.« Rechts ein Hund am Boden. Dornbusch, a. a. O. S. 126 (Taf. VI, 4)

65. Frau vom Tode überrascht

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 1807. Dm. 9,9 cm. (Form: Dm. 11,6 cm.) Früher Sammlung Thewalt, Köln, und Sammlung Dornbusch. Frau und Tod ähnlich auf den beiden Modeln in Berlin und Mainz (Nr. 64a u. b). Das Hündchen wie in Mainz. Der Stutzer fehlt. Hinzugefügt 2 schloßartige Bauten rechts und links. Din gruselich gestalt macht mich grawe vnd alt.« — »Du sist arm ader rich so wirdestu mir glich.« Dornbusch, a. a. O. S. 125. Enlart, Bull. et mém. de la soc. nat. des Antiqu. de France 1908, S. 123, S. 135. Frauberger, a. a. O. Taf. 96, Nr. 1218 (Taf. VII, 6)

66. Frau vom Tode überrascht
Besitzer unbekannt. Dm. 7,2 cm. »Ich bin frisch und wolgetan und lebe lange sunder van — »ach du armer sack von Erden vas ich bin das mustu werden. Dornbusch, a. a. O. S. 125. Frauberger, a. a. O. Taf. 96, Nr. 1233 (Taf. VII, 6)

67. Frauen im Bad mit Narr
Wien, Sammlung Figdor. Inv. 1809. Dm. 9,8 cm. (Form: Dm. 10,5 cm.) Früher Sammlung Schnütgen. Dornbusch, a. a. O. S. 126. Enlart, Bull. et mém. de la soc. nat. des Antiqu. de France 1908, S. 122 (Taf. VII, 12)

68. Liebespaar in Umarmung
Leipzig, Städtisches Museum. Inv. 04, 195. H. 10,6 cm, Br. 6,8 cm. (Form: H. 13,6 cm, Br. 8,8 cm.) »lieber knabe nit lass abe leb (?) in dem willen mȳ »my hertze het gross pin det ich sal (?) den wille din.« Ähnlich Mars und Venus auf einer Bronzeplakette des K. Fr. Museums in Berlin (Abb. 5, Voege 701) (Taf. VIII, 2)

69. Liebespaar vor dem Bett
Frankfurt, Historisches Museum. Inv. X, 22324. Dm. 9,4 cm. (Form: Dicke etwa 2,5 cm.) Kalkstein (Taf. VIII, 11)

Karlsruhe, Gr. Altertums-Museum. Dm. 8,4 cm. (Form: Dm. 9,5 cm.) Aus Schüpf. Inv. Vro 6068. Neben dem Liebespaar ein Hund mit einem Schriftband »anno« (vgl. Nr. 61) (Taf. VIII, 10)

70. Liebespaar im Garten
Sürth, Sammlung Lückger. Dm. 7,7 cm. (Form: Dm. 9,5 cm.) (Taf. VIII, 12)

71. Wer kauft Liebesgötter?
Wien, Sammlung Figdor. Inv. 1810. Dm. 11,3 cm. (Form: Dm. 13,4 cm.) Die Schriftbänder ohne Aufschriften (Taf. VIII, 5)

72. Frau mit Narr
Mainz, Städtisches Altertumsmuseum. Inv. Pl. 343. Poröser Ton. H. 6,5 cm, Br. 4,9 cm. (Form: H. 6.7 cm, Br. 5,6 cm.) (Taf. VII, 2)

73. Nackte Frau (Frau Minne?)
Wien, Sammlung Figdor. Inv. 1602. H. 11,1 cm, Br. 6,3 cm. (Form: H. 15,5 cm, Br. 6,7 cm.) An dem rhombenförmigen Formwürfel. Auf dem Schriftband: »nym vor gut« (Taf. I, 3)

74. Nackter musizierender Narr
Wien, Sammlung Figdor. Inv. 1602. H. 10,8 cm, Br. 6,6 cm. Auf Dudelsack blasend: »Höre eben zu.« An dem Formwürfel wie Nr. 73 (Taf. I, 1)

75. Frau im Garten
Berlin, Kunstgewerbemuseum. Inv. 2388 Dm. 8,1 cm. (Die Form siebeneckig, H. 10,5 cm, Dicke 3,2 cm.) »ie lenger et liber bin ich alleyn wan truwe vnd glauben ist worden cleyn« (Taf. VII, 10)

76. Mönch mit Rosenkranz
Wien, Sammlung Figdor. Inv. 1602. H. 10,6 cm, Br. 6,3 cm. An dem rhombenförmigen Formwürfel wie Nr. 73 (Taf. I, 6)

77. Waldmenschen
Trier, Provinzialmuseum. Inv. 07. 746 gefunden in Trier. H. 5,7 cm, Br. 7,7 cm. (Form: H. 7,7 cm, Br. 10 cm, Dicke 1,5 cm.) (Taf. VII, 7)

78. Paar am Ziehbrunnen
Wiesbaden, Nassauisches Landesmuseum. Inv. 11930. H. 5,7 cm, Br. 7,1 cm. Inschrift unlesbar. (Vielleicht Rebekka am Brunnen, 1. Mose, 24. Kap., 17. Vers.) Gefunden im alten Schloß in Holzhausen bei Frankfurt (Taf. VIII, 9)

78a. Paar im Freien
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Relief in Papiermasse von einem Altar wie Nr. 3a. Dm. 8,1 cm. Die Schriftbänder unleserlich (Abb. 30)

79. Tabulettkrämer
Berlin, Kunstgewerbemuseum. Inv. 2389 Dm. 8 cm. (Form: Dm. 9,8 cm.) »ich byn ejn kremer fyn.« »mā giep myr die pyf« (Taf. VI, 2)

80. Fuchs, den Gänsen predigend
Köln, Kunstgewerbemuseum. H. 5,9 cm, Br. 7,3 cm. Schriftband: »die p. . liegen (?)« (Taf. VII, 9)

Wiesbaden, Nassauisches Landesmuseum. Inv. 11604. Aus der Burg Dernbach bei Herborn. H. 5,4 cm, Br. 6,5 cm. Dem Kölner Exemplar gleich. Periodische Blätter 1855, S. 124. Nass. Annalen XIX, S. 71

81. Wappen

Frankfurt, Historisches Museum. Inv. X, 630. Von dem Formstein wie Nr. 16 und Nr. 58. H. 7,6 cm, Br. 6,5 cm. Wappen der Familie Engersheim: Zwei Flügel. Inv. X, 629. Von demselben Formstein. Als Gegenstück. Das Wappen der Familie Glauburg. Nach freundlicher Mitteilung von Hern Direktor Müller findet 1449 eine Vermählung zwischen Georg von Engersheim († 1468) und Anna von Glauburg statt (Taf. 1, 7 u. 9)

Nachahmungen aus der Zeit der Renaissance

Auferweckung des Jünglings von Naïm

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 1833. Dm. der Form 12,8 cm. »Jüngling ich sage dir ste auf. Lucas am VII. kapit. 1581 (Abb.9)

Gelehrter vom Tod überrascht

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 2253. Dm. 10 cm. Steinmodel. gedenk ans end der dott kompt behent so pin(?).« (Abb. 4)

Frau und Mönch

Frankfurt, Historisches Museum. Inv. X 15, 690. Dm. 7,3 cm. »zu dir hab ich begir — bruder halt dir diesen druck dar fest«. Aus dem Besitz Claus Stalburgs des Reichen. Am Fuße des Brunnens die Jahreszahl 1523 und Hausmarke (?). Bothe, Gesch. der Stadt Frankfurt I, S. 289 Abb. 115 (Abb. 22)

Liebespaar vor dem Bett

Wien, Sammlung Figdor. Inv. 4629. Dm. 8,8 cm. Steinmodel. Auf dem Schriftband über den Gefäßen an der Wand »1533« in Nachahmung der Frankfurter Darstellung (Nr. 69a) (Abb. 6)

Abb. 30. Altar mit Reliefs in Papiermasse. Anfang XVI. Jahrhundert
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Gedruckt in der Reichsdruckerei

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1—6 Wien, Sammlung Figdor 7—12 Frankfurt, Historisches Museum

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

1

2

3

4

5

6

7

8

1 Köln, Sammlung Schnütgen 2 Berlin, Kunstgewerbemuseum 3 Berlin, Kunstgewerbemuseum 4 Wiesbaden, Landesmuseum
5 Darmstadt, Landesmuseum 6 Besitzer unbekannt 7 Berlin, Kunstgewerbemuseum 8 Berlin, Kunstgewerbemuseum

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

1

2

3

4

5

6

7

8

9

1 Wien, Sammlung Figdor 2 Frankfurt, Historisches Museum 3 Nürnberg, Germanisches Museum 4 Trier, Provinzialmuseum 5 Mainz, Städtisches Museum 6 Wien, Sammlung Figdor 7 Wien, Sammlung Figdor 8 Wien, Sammlung Figdor 9 Nürnberg, Germanisches Museum

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

1 Mainz, Städtisches Museum 2 Mainz, Städtisches Museum 3 Mainz, Privatbesitz 4 Nürnberg, Germanisches Museum
5 Bingen, Privatbesitz 6 Mainz, Städtisches Museum 7 Wiesbaden, Landesmuseum 8 Berlin, Kunstgewerbemuseum
9 Sürth, Sammlung Lückger 10 Berlin, Kunstgewerbemuseum

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

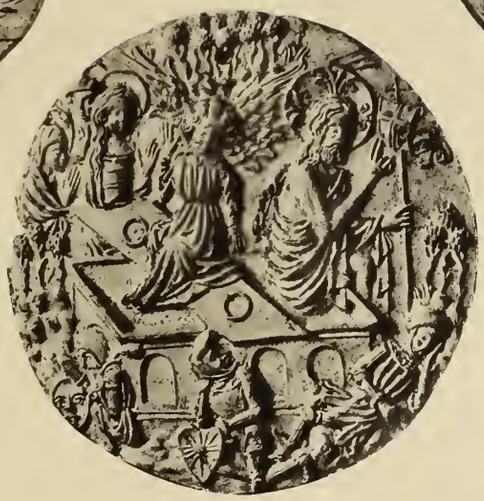
12

1 Mainz, Städtisches Museum 2 Frankfurt, Historisches Museum 3 Trier, Provinzialmuseum 4 Besitzer unbekannt
5 Mainz, Städtisches Museum 6 Sürth, Sammlung Lückger 7 Wien, Sammlung Figdor 8 Trier, Provinzialmuseum
9 Besitzer unbekannt 10 Trier, Provinzialmuseum 11 Friedberg, Städtische Sammlung 12 Frankfurt, Historisches Museum

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

1

2



3

4

5

6

7

8

1 Mainz, Städtisches Altertumsmuseum 2 Berlin, Kunstgewerbemuseum 3 Berlin, Kunstgewerbemuseum 4 Mainz, Städtisches Altertumsmuseum 5 Berlin, Kunstgewerbemuseum 6 Frankfurt, Historisches Museum 7 Halle, Städtisches Museum 8 Darmstadt, Landesmuseum

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

1

2

3

5

4

6

7

8

9

10

11

12

1 Wien, Sammlung Figdor — 2 Mainz, Städtisches Museum — 3 Wien, Sammlung Figdor — 4 Wien, Hofmuseum
5 Zürich, Landesmuseum — 6 Besitzer unbekannt — 7 Trier, Provinzialmuseum — 8 Berlin, Kunstgewerbemuseum
9 Cöln, Kunstgewerbemuseum — 10 Berlin, Kunstgewerbemuseum — 11 Berlin, Kunstgewerbemuseum — 12 Wien, Sammlung Figdor

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

1 Berlin, Kunstgewerbemuseum 2 Leipzig, Kunstgewerbemuseum 3 Wiesbaden, Landesmuseum 4 Zürich, Landesmuseum
5 Wien, Sammlung Figdor 6 Frankfurt, Historisches Museum 7 Berlin, Kunstgewerbemuseum 8 Mainz, Städtisches Museum
9 Wiesbaden, Städtisches Museum 10 Karlsruhe, Altertumsmuseum 11 Frankfurt, Historisches Museum 12 Sürth, Sammlung Lückger

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01295 7771